



TRANSFERT



Publisher TRANSFERT
Editor MARC-OLIVIER WAHLER

ART DANS L'ESPACE URBAIN
KUNST IM URBANEN RAUM
ART IN URBAN SPACE

N°10 ESS Biel-Bienne CH
17 06 - 31 08 2000

An aerial, grayscale photograph of a city, showing a dense grid of streets and buildings. A large, multi-lane highway or bridge structure runs vertically through the center of the image. The overall tone is somber and desaturated.

«I LOOKED AT THE CITY AND I SAW NOTHING»

8 INTRODUCTION (F)
14 EINFÜHRUNG (D)
20 INTRODUCTION (E)

F

28 MARC-OLIVIER WAHLER
"J'AI REGARDÉ VERS LA VILLE
ET JE N'AI RIEN VU"
36 JOSHUA DECTER
COMMUNICATION-VILLE
46 JEAN-CHARLES MASSÉRA
PUISSE LE PROCESSUS GLOBAL
D'ACCUMULATION TREMBLER
À L'IDÉE D'UNE RÉVOLUTION DES
USAGERS (MANIFESTE POUR
LA CONSCIENTISATION DE LA
CONDITION USAGÈRE)
60 OLIVIER MOSSET
INFORMATION TRANSFER
66 MARTIN CONRADS
COLORIS GLOCAL
74 FRANK PERRIN
LE JOGGER, HÉROS DE LA VIE
POSTMODERNE
82 LORI HERSBERGER
88 OLIVIER MOSSET
94 FABRICE GYGI
102 THOM MERRICK
110 GIANNI MOTTI
118 ABIGAIL LANE
124 NIKA SPALINGER
130 HENRIK PLENGE JAKOBSEN
138 LANG / BAUMANN
144 URI TZAIG
150 JEREMY DELLER
156 ALEXANDER GYÖRFI
162 DANIEL FIRMAN
168 ETIENNE BOSSUT

D

176 MARC-OLIVIER WAHLER
"ICH SCHAUTE AUF DIE STADT
UND SAH NICHTS"
184 JOSHUA DECTER
KOMMUNIKATION STADT
194 JEAN-CHARLES MASSÉRA
MÖGE DER GLOBALE AKKUMULATIONS-
PROZESS VOR EINER REVOLUTION DER
BENUTZER ERZITTERN (MANIFEST FÜR
DIE
BEWUSSTMACHUNG DES
BENUTZERDASEINS)
208 OLIVIER MOSSET
INFORMATION TRANSFER
214 MARTIN CONRADS
"GLOKALKOLORIT"
222 FRANK PERRIN
DER JOGGER, HELD DES
POSTMODERNEN LEBENS
230 OLIVIER BLANCKART
236 JONATHAN MONK
242 PHILIPPE RAMELLE
248 CHRISTOPH BÜCHEL
254 CHRISTIAN ROBERT-TISSOT
260 DANA WYSE
266 MATHIEU MERCIER
272 ROMAN SIGNER
278 STEFAN BANZ
284 RELAX
290 PATRICK CORILLON
296 JEAN-DAMIEN FLEURY
302 SIMONE DECKER
310 ERWIN WURM

E

320 MARC-OLIVIER WAHLER
"I LOOKED AT THE CITY AND
I SAW NOTHING"
328 JOSHUA DECTER
COMMUNICATION CITY
338 JEAN-CHARLES MASSÉRA
MAY THE GLOBAL PROCESS OF
ACCUMULATION TREMBLE AT THE
IDEA OF A USERS' REVOLUTION
(MANIFESTO FOR CONSCIOUSNESS
DEVELOPMENT ABOUT THE USER
CONDITION)
350 OLIVIER MOSSET
INFORMATION TRANSFER
356 MARTIN CONRADS
GLOCAL COLOR
364 FRANK PERRIN
THE JOGGER, HERO OF
POSTMODERN LIFE
372 PETER LAND
378 ULRIKE GRUBER
384 PETER GARFIELD
390 DANIEL PFLUMM
396 DANIEL RUGGIERO
402 RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL
408 JENS HAANING
414 RODERICK BUCHANAN
420 ERIC HATTAN
426 OLAF BREUNING
432 SURASI KUSOLWONG
438 ANNEXES

→ Le lieu d'art est aujourd'hui devenu une notion indistincte ; on le trouve aussi bien dans un musée ou une Kunsthalle classique que dans une cuisine, un bord de plage, un supermarché, un cratère, un wagon de train, une ferme, une caserne, une station spatiale, un répondeur téléphonique, un terrain de golf, Internet, un fond marin... une ville. Or si le lieu d'art est désormais partout, les références des artistes, quant à elles, sont résolument urbaines. Elles ne se puisent plus dans un système de l'art, qui pendant longtemps a pu offrir une aimable aire de repos, une plate-forme offshore où le bruit du monde se ventile en un frémissement régulé comme l'air conditionné. Elles se structurent au cœur des villes, dans les flux qui sillonnent les rues, les périphéries, les passages : des zones hybrides, perméables, en état de conversion, d'oscillation continue. Il apparaît que les multiples zones urbaines constituent certainement le terrain le plus propice, le plus stimulant à la mise en mouvement de telles structures.

TRANSFERT constitue la 10^{ème} Exposition suisse de sculpture à Bienne (Suisse). La première édition de cette manifestation pionnière dans sa volonté de montrer l'art dans l'espace public remonte à 1954, la dernière à 1991. 39 artistes (Europe, USA, Thaïlande) se glissent dans les infrastructures de la ville et interrogent la capacité de l'art à s'infiltrer dans notre

quotidien. Un programme d'affiches (carte blanche à quatre artistes) sera visible simultanément dans les rues de Bâle, Berlin, Berne, Bienne, Dijon, Genève, Hambourg, Londres, Neuchâtel et Paris.

LA GREFFE

TRANSFERT privilégie les notions de greffe, d'injection, au-delà de l'idée d'ajout, de supplément. L'exposition propose ainsi de considérer en priorité les infrastructures existantes de la ville (toits, balustrades, lampadaires, bitume, magasins, façades, affiches, véhicules, bouches d'aération, journaux, TV, etc.) avec la ferme volonté de pousser les logiques de chaque infrastructure dans ses limites ultimes, voire même absurdes. Certains artistes proposent par exemple un incendie programmé 3 fois par jour, une poubelle qui éternue, des chorégraphies exécutées par des motards, des conseils pour faire disparaître des produits ou pour se camoufler chez soi, un arbre de la peur, une zone sécurisée pour le Palais des Congrès, un barrage pour le canal de la Suze, des bouches d'aération pour un tunnel autoroutier, un automate à lancer du pain aux oiseaux, des aquariums géants, un espace pour le futur, un Jazz Band insupportable jouant la plus belle musique du monde, des pilules pour devenir blonde, protestant ou artiste... L'art actuel ne se place plus face au monde pour

mieux l'étudier ou l'évoquer. Il se glisse à l'intérieur de celui-ci, sillonnant la multiplicité des réseaux que notre réalité tisse tous les jours. Il fonctionne plus dans une logique de mouvement, de vitesse que dans une logique de représentation. En faussant les règles de la visibilité, les artistes d'aujourd'hui élaborent une véritable esthétique de la furtivité.

LA ZONE


Portant une attention particulière à la notion d'exposition, TRANSFERT délimite une zone située entre trois points géographiques majeurs et encourage – par un système dynamique de correspondances – un dialogue entre les œuvres et, partant, entre les œuvres et leur contexte d'inscription. L'œuvre n'est plus seule face à la ville. Le visiteur n'arpente plus les rues à la recherche des œuvres.

Il se trouve au cœur d'une zone balayée par des espaces-temps constamment modifiés. La visite d'une exposition s'aborde différemment d'une promenade dans la ville. Inévitablement, une oscillation se crée entre un état d'esprit propre à la découverte d'une exposition et celui que l'on expérimente quotidiennement lorsque l'on se promène en ville. Cette constante oscillation est ici essentielle. Elle constitue avant tout un vecteur d'énergie. Alors que les pratiques artistiques s'abordent désormais par leur valeur d'usage, il est primordial

de mettre celles-ci en jeu dans ce lieu même de l'échange et de l'énergie que constitue la ville. MARC-OLIVIER WAHLER

REMERCIEMENTS

Malgré des conditions budgétaires difficiles, la Ville de Bienne et le Canton de Berne ont toujours cru possible la mise sur pied de la 10^{ème} Exposition suisse de sculpture. Leurs contributions se sont révélées déterminantes, tout comme le précieux soutien de Pro Helvetia, W. Gassmann AG, l'Office fédéral de la Culture, la Fondation Stanley T. Johnson, l'AFAA, le Pour-cent culturel Migros, l'Ambassade de France en Suisse, le British Council et le CTS. Merci également aux villes qui coproduisent le programme d'affiches: Bâle (Ressort Kultur), Bern (Kultur Stadt), Dijon (FRAC Bourgogne), Genève (Fonds cantonal de décoration), Londres (Window 42) et Neuchâtel (Affaires culturelles). Merci aux entreprises, aux donateurs et à toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de cette exposition.



L'art de se camoufler chez soi et les codes pour aviateurs en parterres fleuris de **RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL** • La balançoire dans une cabine en verre de **STEFAN BANZ** • La maison en bandes adhésives d'**OLIVIER BLANCKART** • Le trou en polyester d'**ETIENNE BOSSUT** • Le mannequin d'**OLAF BREUNING** • Le Tour de France vu d'hélicoptère de **RODERICK BUCHANAN** • La ville entière à louer et à vendre de **CHRISTOPH BÜCHEL** • Les histoires de mobiliers urbains de **PATRICK CORILLON** • Le requin et le poulpe au milieu de la ville de **SIMONE DECKER** • Les couvercles de crème de **JEREMY DELLER** • Les sons du marteau de **DANIEL FIRMAN** • L'art de faire disparaître les objets de **JEAN-DAMIEN FLEURY** • La maison qui s'envole de **PETER GARFIELD** • Le mur de grimpe d'**ULRIKE GRUBER** • La zone sécurisée de **FABRICE GYGI** • L'orchestre sportif d'**ALEXANDER GYOERFI** • L'entrée gratuite à la piscine pour les étrangers de **JENS HAANING** • La poubelle qui éternue et le lampadaire qui plie d'**ERIC HATTAN** • Les chorégraphies de motards de **LORI HERSBERGER** • L'incendie trois fois par jour et l'arbre de la peur de **HENRIK PLENGE JAKOBSEN** • Les 3'000 objets gratuits de **SURASI KUSOLWONG** • Le voyageur qui débarque de **PETER LAND** • L'homme-chien qui grogne d'**ABIGAIL LANE** • La voiture à bascule de

LANG/BAUMANN • Le module multiprise de **MATHIEU MERCIER** • Le dinosaure gonflable coincé sous les escaliers de **THOM MERRICK** • Le Jazz Band insupportable jouant la plus belle musique du monde de **JONATHAN MONK** • Le socle de Maillol "A Paul Cézanne" d'**OLIVIER MOSSET** • Les 3 mètres de prolongation du Championnat Européen de Marathon à Bienne de **GIANNI MOTTI** • Les commentateurs de CNN et les logos de **DANIEL PFLUMM** • Le point de vue et l'espace pour le futur de **PHILIPPE RAMETTE** • Le canon à pain pour nourrir les oiseaux de **RELAX** • Le mot CHANGE sur le toit d'une banque de **CHRISTIAN ROBERT-TISSOT** • Le séparateur de bac à sable de **DANIEL RUGGIERO** • Le barrage de **ROMAN SIGNER** • Le projet de tunnel autoroutier de **NIKA SPALINGER** • Le jeu sans fin d'**URI TZAIG** • La tête dans une poubelle pendant une minute d'**ERWIN WURM** • Les pilules pour devenir blonde, protestant ou artiste de **DANA WYSE**.

➔ Der Ort, an dem Kunst stattfindet ist unbestimmt geworden, denn er umfaßt genauso gut das Museum oder die herkömmliche Kunsthalle wie eine Küche, ein Uferstreifen, ein Supermarkt, ein Krater, ein Eisenbahnwaggon, ein Bauernhof, eine Kaserne, eine Raumstation, ein Anrufbeantworter, einen Golfplatz, das Internet, den Meeresboden oder aber eine Stadt. Obwohl der Ort der Kunst somit überall ist, sind die Referenzen der Künstler heute vor allem urban. Sie entspringen nicht mehr einem Kunstsystem, das lange so etwas wie eine angenehme Ruhezone geboten hat, eine Plattform im offshore, wo der Lärm der Welt als geregeltes Säuseln aus einer Klimaanlage entgegen weht, sondern gewinnen ihre Struktur aus den Strömen, die sich durch die Straßen, Peripherien und Passagen ziehen: hybride, durchlässige Zonen im Zustand ständiger Umwandlung und fortlaufender Oszillation. Die urbanen Zonen geben daher in ihrer Vielfältigkeit sicherlich das günstigste und stimulierendste Gelände ab, um solche Strukturen in Gang zu bringen.

TRANSFERT ist die 10. Schweizer Plastikausstellung in Biel. Die erste Ausstellung dieser Reihe, die mit ihrer Absicht Kunst im öffentlichen Raum zu zeigen wegweisend war, fand 1954, die bisher letzte 1991 statt. 39 eingeladene Künstler (aus Europa, USA, Thailand) schmuggeln sich in die Infrastrukturen der Stadt

ein und erproben, wie Kunst unseren Alltag infiltrieren kann. Ein Plakatprogramm mit Beiträgen von vier Künstlern wird gleichzeitig in den Strassen von Basel, Berlin, Bern, Biel, Dijon, Genf, Hamburg, London, Neuenburg und Paris zu sehen sein.

DAS EINPFLANZEN

TRANSFERT betont die Begriffe des Einpflanzen und der Injektion als über den Gedanken des Hinzufügens oder des Supplements hinausreichend. Die Ausstellung sieht deshalb vor, in erster Linie die existierenden Infrastrukturen der Stadt zu benutzen (Dächer, Geländer, Laternen, Asphalt, Geschäfte, Fassaden, Plakate, Verkehrsmittel, Belüftungsschächte, Zeitungen, Fernsehen usw.), und zwar in dem festen Willen, deren jeweilige Logiken an ihre äussersten, ja sogar absurden Grenzen zu treiben. So inszeniert etwa ein Künstler drei Mal täglich eine Feuersbrunst, ein anderer installiert einen niesenden Mülleimer, weitere bieten von Motorradfahrern ausgeführte Choreographien, Ratschläge zum Verschwindenlassen bestimmter Produkte oder zum "Sich-Zuhause-Tarnen", einen Baum der Angst, eine Sicherheitszone für das Kongresshaus, einen Staudamm für den Schüss-Kanal, Belüftungsschächte für einen Autobahntunnel, einen automatischen Brotpender für Vögel, Riesenaquarien, einen Raum der Zukunft, eine unerträgliche Jazzband, die die schönste Musik der Welt spielt oder Pillen, um Protestant, Künstler oder

blond zu werden... Die aktuelle Kunst stellt sich nicht mehr vor die Welt, um sie besser untersuchen oder beschwören zu können. Vielmehr schmuggelt sie sich darin ein und fädelt sich durch die Vielfalt der Netze, die unsere Realität tagtäglich knüpft. Sie arbeitet eher in einer Logik der Bewegung, der Geschwindigkeit, als in einer Logik der Darstellung. Indem die Künstler von heute die Regeln der Sichtbarkeit verdrehen, bringen sie eine wahre Ästhetik der Unterschwelligkeit hervor.

DIE ZONE


Mit besonderem Augenmerk auf den Begriff der Ausstellung umgrenzt TRANSFERT eine zwischen drei geographischen Merkpunkten gelegene Zone und ermutigt – über ein dynamisches System von Entsprechungen – zum Dialog zwischen den Werken und daher auch zwischen den Werken und den Kontexten, in die sie sich einschreiben. Das Werk steht der Stadt nicht mehr allein gegenüber. Der Besucher läuft nicht mehr durch die Strassen, um nach Kunstwerken zu suchen. Stattdessen befindet er sich mitten in einer von ständig modifizierten Raum-Zeiten durchrasterten Zone.

An den Besuch einer Ausstellung geht man anders heran als an einen Spaziergang in der Stadt. Unvermeidlich entsteht ein Oszillieren zwischen der geistigen Verfassung, die zum Erleben einer Ausstellung gehört und jener, die man täglich beim

Spazieren durch die Stadt empfindet. Auf dieses ständige Oszillieren kommt es hier an. Es bildet vor allem einen Energievektor. Da sich die künstlerischen Praktiken nun über ihren Gebrauchswert vermitteln, gilt es sie vordringlich an dem Ort des Austauschs und der Energie ins Spiel zu bringen, den die Stadt darstellt. MARC-OLIVIER WAHLER

DANK

Die Realisation der 10. Schweizer Plastikausstellung wurde trotz der schwierigen finanziellen Lage der Stadt Biel und des Kantons Bern immer unterstützt. Deren grosszügigen finanziellen Beiträge waren dabei ebenso entscheidend, wie die wertvolle Unterstützung durch Pro Helvetia, W. Gassmann AG, Bundesamt für Kultur, die Stiftung Stanley T. Johnson, die AFAA, das Migros Kulturprozent, die Französische Botschaft in der Schweiz, den British Council und die CTS, und nicht zuletzt durch die lokalen Geschäfte und Unternehmungen, wie auch die privaten Stifter. Im weiteren danken wir allen Personen, die uns geholfen haben, diese Ausstellung zu verwirklichen. Ein grosser Dank geht auch an die Städte, die das Plakatprogramm mitproduziert haben: Basel (Ressort Kultur), Bern (Kultur Stadt), Dijon (FRAC Bourgogne), Genf (Fonds cantonal de décoration), London (Window 42) und Neuenburg (Affaires culturelles).



Die Kunst des Sich-Tarnens zuhause und Codes für Flieger in Form von Blumenbeeten von **RENAUD-AUGUSTE DORMEUIL** • Schaukel in einer Glaskabine von **STEFAN BANZ** • Haus aus Klebstreifen von **OLIVIER BLANCKART** • Loch aus Polyester von **ETIENNE BOSSUT** • Kleiderpuppe von **OLAF BREUNING** • Tour de France vom Helikopter aus gesehen von **RODERICK BUCHANAN** • Ganze Stadt zu vermieten oder zu verkaufen von **CHRISTOPH BÜCHEL** • Stadtmobiliar-Geschichten von **PATRICK CORILLON** • Der Haifisch und der Tintenfisch in der Mitte der Stadt von **SIMONE DECKER** • Rahmdeckel von **JEREMY DELLER** • Hammerklänge von **DANIEL FIRMAN** • Ratschläge zum Verschwindenlassen von Produkten von **JEAN-DAMIEN FLEURY** • Ein Haus das abfliegt von **PETER GARFIELD** • Kletterwand von **ULRIKE GRUBER** • Sicherheitszone von **FABRICE GYGI** • Das sportliche Orchester von **ALEXANDER GYOERFI** • Gratis Eintritt für Ausländer in das Schwimmbad von **JENS HAANING** • Der niesende Abfalleimer und die sich biegende Strassenlaterne von **ERIC HATTAN** • Von Motorradfahrern ausgeführte Choreographien von **LORI HERSBERGER** • Drei Mal täglich eine Feuersbrunst und der Baum der Angst von **HENRIK PLENGE**

JAKOBSEN • 3000 Gratisgegenstände von **SURASI KUSOLWONG** • Ankunft eines Reisenden von **PETER LAND** • Der knurrende Mensch-Hund von **ABIGAIL LANE** • Das Schaukelsitzplatz von **LANG/BAUMANN** • Multiples Steckdosen-Modul von **MATHIEU MERCIER** • Der aufblasbare Dinosaurier von **THOM MERRICK** • Eine unerträgliche Jazzband, die die schönste Musik der Welt spielt von **JONATHAN MONK** • Podest Maillöls "A Paul Cézanne" von **OLIVIER MOSSET** • Drei Meter Verlängerung der Marathon-Europameisterschaft in Biel von **GIANNI MOTTI** • CNN-Sprecher und Logos von **DANIEL PFLUMM** • Aussichtspunkt und Raum der Zukunft von **PHILIPPE RAMETTE** • Automatische Brotkanone für Vögel von **RELAX** • Das Wort CHANGE auf dem Dach einer Bank von **CHRISTIAN ROBERT-TISSOT** • Der Sandkasten-Trenner von **DANIEL RUGGIERO** • Staudamm von **ROMAN SIGNER** • Projekt für einen Autobahntunnel von **NIKA SPALINGER** • Spiel ohne Ende von **URI TZAIG** • Der Kopf im Mülleimer während einer Minute von **ERWIN WURM** • Pillen, um Protestant, Künstler oder blond zu werden von **DANA WYSE**.

→ The very concept of what constitutes an art venue has become unclear. Art can just as well take place in a museum or classic Kunsthalle as in a kitchen, on a beach, in a supermarket, a crater, a railway wagon, a farm, barracks, a space station, an answering machine, a golf course, on the Internet, or at the bottom of the deep blue sea... or in a city. Artists no longer draw their references from an art system which had always managed to offer a pleasant rest area, an offshore platform where the world's din breaks down into a rustle, controlled like conditioned air. Their references are urban. They are organized in flows which criss-cross streets, peripheral areas, and passages – hybrid, permeable zones in a state of constant flux, uninterrupted movement of transfer. The various urban zones thus appear to be the most appropriate and stimulating setting for such structures.

TRANSFERT is the 10th Swiss Sculpture Exhibition to be held in Bienne. The first exhibition in this series – pioneering in its determination to show art in the public place – dates back to 1954, the last one to 1991. 39 artists (Europe, USA, Thailand) sneak into the city's infrastructures and question art's ability to work its way into our everyday lives. A poster programme (carte blanche to four international artists) will be on view simultaneously in the streets of the following cities :

Basel, Berlin, Bern, Bienne, Dijon, Geneva, Hamburg, London, Neuchâtel and Paris

THE GRAFT

TRANSFERT focuses on the concepts of graft and injection, over and above the idea of addition and supplement. Thus the artists propose a prevailing consideration of the city's existing infrastructures (roofs, balustrades, street lamps, tarmac, shops, façades, posters, vehicles, ventilation ducts, newspapers, TV, etc) with the keen desire to push the logical systems behind each infrastructure to their uttermost, not to say absurd, limits. Some artists, to give an example, propose a fire scheduled to happen three times a day, a sneezing dustbin, choreographies performed by bikers, hints for making products vanish, and hints for camouflage in one's own home, an Angst tree, a security zone for the Conference Centre, a dam for the Suze canal, ventilation ducts for a motorway tunnel, a robot for tossing bread to birds, giant aquaria, a space for the future, an unbearable Jazz Band playing the loveliest music in the world, pills for turning blond, Protestant or artist... Present-day art is no longer set facing the world the better to study and describe it. It sneaks inside the world, plying the host of networks being woven by our reality day in day out. It operates more within a logic of


movement and speed than in a logic of representation. By distorting the rules of visibility, today's artists are formulating an actual aesthetics of stealth.

THE ZONE

Paying particular attention to the exhibition concept, TRANSFERT delimits a zone lying between three major geographical points, and, through a dynamic system of linkages, encourages a dialogue between the works and consequently between the works and their context of inclusion. The work is no longer on its own vis-à-vis the city. Visitors no longer scour the streets in search of the works. They find themselves at the hub of a zone scanned by space-time phenomena that are forever changing. A visit to an exhibition is not approached the same way as a walk in the city. A fluctuation is inevitably created between the state of mind suited to the discovery of an exhibition and the state of mind that we experience on a daily basis when we walk around a city. This constant fluctuation is essential here. Above all else, it represents a vehicle of energy. While artistic practices are handled through their user value, it is crucial to introduce them into the very place of exchange and energy represented by the city. MARC-OLIVIER WAHLER

ACKNOWLEDGMENTS

In spite of budgetary restraints, the Town of Bienne and the Canton of Bern had always believed it possible to set up the 10th Swiss Sculpture Exhibition. Their contributions had been a determining factor, as well as the invaluable support of Pro Helvetia, W. Gassmann AG, the Federal Office of Culture, the Stanley T. Johnson Foundation, the AFAA, the Migros Kulturprozent, the French Embassy in Switzerland, the British Council and the CTS. We would also like to thank the cities coproducing the poster programme: Basel (Ressort Kultur), Bern (Kultur Stadt), Dijon (FRAC Bourgogne), Geneva (Fonds cantonal de décoration), London (Window 42) and Neuchâtel (Affaires culturelles). And many thanks to the companies and individuals whose donations and collaboration made this exhibition possible.

An aerial photograph of a city street grid, rendered in a dark, monochromatic greenish-grey tone. The image is overlaid with a large, semi-transparent text block in white. The text is arranged in two columns, with the left column being longer than the right. The text describes various art projects and installations by different artists, including Renaud Auguste-Dormeuil, Stefan Banz, Olivier Blanckart, Etienne Bossut, Olaf Breuning, Roderick Buchanan, Christoph Büchel, Patrick Corillon, Simone Decker, Jeremy Deller, Daniel Firman, Jean-Damien Fleury, Peter Garfield, Ulrike Gruber, Fabrice Gygi, Alexander Gyoerfi, Eric Hattan, Lori Hersberger, Henrik Plenge Jakobsen, Peter Land, Abigail Lane, Lang/Baumann, Mathieu Mercier, Thom Merrick, Olivier Mosset, Gianni Motti, Daniel Pflumm, Philippe Ramette, Christian Robert-Tissot, Daniel Ruggiero, Roman Signer, Nika Spalinger, Uri Tzaig, Erwin Wurm, and Dana Wyse.

The art of Camouflage in your own home and pilot codes on **RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL's** flowerbeds • The seesaw in a **STEFAN BANZ** glass hut • **OLIVIER BLANCKART's** house made of adhesive tape • **ETIENNE BOSSUT's** polyester hole • **OLAF BREUNING's** dummy • **RODERICK BUCHANAN's** Tour de France seen from a helicopter • **CHRISTOPH BÜCHEL's** signs "For Rent" or "For Sale" all over the city • **PATRICK CORILLON's** stories of urban fittings • **SIMONE DECKER's** shark and octopus downtown • **JEREMY DELLER's** cream lids • **DANIEL FIRMAN's** hammer noises • **JEAN-DAMIEN FLEURY's** art of making things disappear • **PETER GARFIELD's** house blowing away • **ULRIKE GRUBER's** climbing wall • **FABRICE GYGI's** secure zone • **ALEXANDER GYOERFI's** sports band • **JENS HAANING's** free admission to the pool for foreigners • **ERIC HATTAN's** sneezing rubbish bin and folding street lamp • **LORI HERSBERGER's** biker choreographics • **HENRIK PLENGE JAKOBSEN's** fire three times a day and the Angst Tree • **SURASI KUSOLWONG's**

3000 free objects • **PETER LAND's** disembarking traveller • **ABIGAIL LANE's** growling man-dog • **LANG/BAUMANN's** rocking car • **MATHIEU MERCIER's** multi-socket module • **THOM MERRICK's** inflatable dinosaur • **JONATHAN MONK's** unbearable jazz band playing the world's loveliest music • **OLIVIER MOSSET's** Maillol pedestal "A Paul Cézanne" • **GIANNI MOTTI's** European Marathon Championship • **DANIEL PFLUMM's** CNN reporters and logos • **PHILIPPE RAMETTE's** viewpoint and space for the future • **RELAX's** bread cannon for feeding birds • **CHRISTIAN ROBERT-TISSOT's** word CHANGE incorporated in a bank roof • **DANIEL RUGGIERO's** sand tub separator • **ROMAN SIGNER's** dam • **NIKA SPALINGER's** motorway tunnel project • **URI TZAIG's** endless game • **ERWIN WURM's** head in a rubbish bin for one minute • **DANA WYSE's** pills for becoming a blonde, a Protestant or an artist...

F



MARC-OLIVIER WAHLER

«J'AI REGARDÉ VERS LA VILLE ET JE N'AI RIEN VU» (PAUL TIBBETS)

Une de mes cassettes vidéos préférées retrace *Les meilleurs K.O. de Mike Tyson*. Ce qui me frappe chaque fois que je vois le malheureux challenger s'écrouler, c'est que le coup asséné par Tyson est invisible. Il est si rapide, si brutal qu'il devient furtif. Je passe la scène au ralenti, je vois l'amorce de l'attaque... puis plus rien. Un homme à terre. Le coup semble s'être dissimulé dans l'intervalle de deux images. Si "le cinéma, c'est la vérité 24 fois par seconde", comme l'affirmait Godard, quelle valeur accorder aux interstices, à ces lieux de transit permettant la récurrence d'une vérité ?

Dans un essai passionnant, Alexandre Szames décrit la manière dont "la mise en œuvre de réalités nouvelles, de "codes" de représentation qui leur sont associés est désormais passée aux mains des militaires. (...) Les artistes ont perdu la bataille de l'image. Sauront-ils conserver la maîtrise du sens ?"¹ Initiée et régentée par les militaires, la question de la furtivité a en effet traversé le monde de l'art comme une onde de choc. Un objet furtif brise sa signature optique ; il dévie, fractionne ou absorbe les signaux. Il mute, feint, esquive. Il hante les marges. Il voit sans être vu. Un tel objet ne pouvait que fasciner les artistes. Dépassés par la haute technologie militaire, ils retiennent de cette révolution implacable son aspect le plus important : sa capacité d'infiltration et, partant, son aptitude à construire des espaces autonomes en oscillation constante².

VENTE PAR CORRESPONDANCE ET BRACELET GPS

Les références des artistes ne se puisent plus dans un système de l'art, qui de par son caractère auto légitimant et tautologique a pu offrir une aimable aire de repos, une plate-forme *offshore* où le bruit du monde se ventile en un frémissement régulier comme l'air conditionné. Leurs références sont urbaines. Elles se structurent dans les flux qui sillonnent les rues, les périphéries, les passages : des zones hybrides, perméables, en état de conversion, d'oscillation continue. Des zones réelles ou virtuelles, des géographies extensives. La ville, comme entité, n'existe plus. Seule importe l'énergie du lieu fréquenté. La lumière irradiante du supermarché, la force obscure de la salle de jeu, le martèlement du son binaire. Fantôme sans corps, la ville ne peut plus être habitée. Elle est destinée à ne plus être que traversée, sillonnée, greffée. Comment, dès lors, exposer dans la ville quand la ville n'existe plus, quand la topologie n'est plus qu'un mouvement de transfert ininterrompu ? Alors que les pratiques

artistiques s'abordent désormais par leur valeur d'usage, comment continuer à concevoir un art défini par ce qui est donné à voir ? Comment saisir une valeur d'*exposition*, lorsque l'énergie de l'échange, de la médiation supplante la séduction de la façade ?

A l'heure de la déterritorialisation, de la délocalisation, la notion d'*espace urbain* ne peut plus être comprise comme un simple *espace public*. Sphère publique et sphère privée s'interpénètrent en effet à une vitesse qui ne cesse de croître. Avec le téléphone/fax cellulaire, le walkman, la voiture insonorisée, les lunettes miroir, chacun peut s'isoler, *s'abstraire*, même dans la foule la plus compacte. Avec Internet, la télévision, la vente par correspondance, les loisirs à domicile, les sondages, chacun peut confronter son espace privé aux contingences collectives, publiques. Les caméras *live* reliées en permanence à Internet autorise un joyeux voyeurisme universel et les bracelets GPS pour détenus inaugurent une nouvelle forme d'incarcération "publique". L'espace/temps singulier des sphères public/privé se réduit à un effet de spirale hypnotique et se mêle en un mouvement de transfert constamment renouvelé. Lorsque j'écoute sociologues et anthropologues décrire la ville aujourd'hui ("importance du terrain vague, parallèle entre la prolifération des idées et la prolifération virale, concept du hors contrôle, nécessité des zones", etc.), j'ai l'impression que l'on parle d'art contemporain.

EN ATTENDANT DIMANCHE

Il est intéressant de constater que si les artistes modulent leur pratique sur les modèles urbains, ils ne cessent pas pour autant de considérer les lieux d'art comme des espaces indispensables au fonctionnement même de leurs travaux. Ils stimulent les rencontres, multiplient les relations. *Multitâches*, ils se nourrissent d'interfaces, d'interlocuteurs, d'inter-subjectivités. Ils convoquent des expériences collectives, fragmentent tout espace autonome, mais reviennent invariablement habiter les "ateliers protégés" que constituent les espaces d'art. Ils partent *on the road*, tout d'abord avec une volonté toute romantique d'en découdre avec les grands espaces du Far West, tels des John Wayne sur leurs pelles mécaniques ; puis ils rentrent chez eux, la ville les ayant rattrapés. Ils jouent au football, pratiquent l'art de la boxe ou du sondage, réalisent des films, des disques, des tatouages, échangent des billets, fondent des petites entreprises, bricolent le dimanche. Comme tout le monde. Ils ne cherchent plus un site à investir ; ils n'investissent plus rien du tout. Ils ne partent

plus en expédition, ils se promènent. Ils ne se placent plus en spectateurs face au paysage, ils se glissent à l'intérieur de celui-ci.

La question des références, évoquées précédemment, revient. Si le modèle de Superman, héros mythique en provenance directe de la planète Krypton et doté de pouvoirs abracadabrants, a pu faire rêver des générations d'employés de bureau, il a également séduit les artistes qui, de tout temps, ne se sont pas gênés de convoquer le modèle du surhomme lorsqu'on leur demandait où ils puisaient leur inspiration. "Quand je peins, je ne sais pas ce que je fais", professait Picasso – ou était-ce un autre ?

L'ARTISTE, COLUMBO, SA FEMME ET SON AMANT

Se demandant quel héros de séries télévisées saurait conquérir la faveur populaire, Umberto Eco plaçait le lieutenant Columbo en tête de liste (à égalité tout de même avec l'inspecteur Derrick)³. S'il fallait trouver un modèle commun aux artistes d'aujourd'hui, nul doute que le lieutenant remporterait également les suffrages. Il n'est certes pas aussi doué que Superman. Il ne vole pas à la vitesse de la lumière et ne bénéficie ni d'une super-ouïe ni d'une vue à rayon X. Columbo se promène, aiguise sa curiosité au gré de la conversation, s'habille dans un supermarché, boit des verres. Comme tout le monde. Il n'accomplit pas le moindre acte héroïque pour débusquer le coupable. Ce dernier finit toujours par avouer, s'effondrant sous le poids des insinuations. Mais il y a peut-être pour les artistes un modèle encore plus influent que Columbo : sa femme. Invisible, irrepérable, elle opère comme une ombre furtive : elle s'infiltré insidieusement dans chaque pensée du lieutenant et, partant, de tout son entourage.

Comme Columbo, les artistes se fient autant à leur flair qu'au hasard des circonstances. Comme les nouveaux pirates (et comme les nouveaux amants), ils ne mènent plus d'actions frontales, le bas sur la tête, la voix hystérique, l'arme bien graissée et menaçante. Comme tout militaire qui se respecte (et comme la femme de Columbo), ils développent des stratégies d'infiltration, élaborent des réseaux furtifs et faussent les règles de visibilité. Ils fédèrent ainsi des zones libérées qu'ils activent dans les lieux d'agencement, de production et d'évaluation que constituent les espaces d'art.

AU LIEU DE L'ART

Mais que peut recouvrir aujourd'hui la notion d'espace, de lieu d'art ? Depuis notamment la fameuse exposition Dada à la brasserie Winter en 1920 (le spectateur devait traverser les pisseurs du bistro pour pénétrer dans une arrière-salle partiellement ouverte à la pluie, où une jeune fille habillée en première communiant récitait des vers jugés obscènes), l'art n'a cessé de questionner cette notion. En 1967, Smithson écrit dans *Cultural Confinement* : "Le musée comme les asiles et les prisons, ont leurs gardiens et leurs cellules. (...) Les œuvres d'art vues dans de tels espaces semblent sortir d'une sorte de convalescence esthétique. On les regarde comme des invalides inanimés, en attendant que les critiques les rendent guérissables ou incurables."

Aujourd'hui cette critique a été complètement intégrée dans le système de l'art et les expositions dans l'espace "extra-muséal" se sont multipliées à un tel point que le lieu d'art devient une notion indistincte ; on le trouve aussi bien dans un musée ou une Kunsthalle classique que dans une cuisine, un bord de plage, un supermarché, un cratère, un wagon de train, une ferme, une caserne, une station spatiale, un répondeur téléphonique, un terrain de golf, Internet, un fond marin...

Il est de bon ton de remettre en cause la légitimité de l'exposition en tant que médium à même de révéler la multiplicité des pratiques artistiques. Cette critique n'est pas nouvelle et semble même indissociable de l'histoire de l'exposition. En 1778 déjà, Pidansant de Mairobert décrit les tribulations du visiteur d'exposition : "On parcourt un escalier comme une trappe où, en dépit de sa largeur considérable, l'on suffoque. Lorsqu'on réussit à s'évader de ce boyau de torture, on se retrouve le souffle coupé par la chaleur et la poussière. L'air est à ce point empesté et pénétré des crachats de tant de gens souffreteux que l'on est soit frappé par la foudre ou victime d'une épidémie..."⁴ La critique est aujourd'hui d'autant plus aisée que les années 1980, entre autres, ont insufflé à l'exposition une réputation de magasin propre où les objets, soupçonnés de décrépitude, étaient tenus à distance, isolés sur des étagères, enfermés dans des vitrines. L'exposition fonctionnait comme une gélatine, cet agent conservateur d'aspect lisse, aseptisé et sans odeur qui recouvre une terrine. Une surface de protection qui filtre le réel, un corps transparent qui neutralise la puanteur et freine l'inévitable pourriture. Un modèle – on le comprend – difficilement compatible avec le fonctionnement

des artistes actuels. Comment en effet concevoir une exposition comme un show room, une entité autonome, un prozac qui suspend toute temporalité, alors que les artistes revendiquent le brouillage des codes, fonctionnent d'avantage dans une logique de mouvement, de vitesse que dans une logique de représentation ?

Face à ce paradoxe, le monde de l'art a tenté toutes les expériences. On l'a vu, le lieu d'art n'est plus un privilège d'institution. Il est désormais partout. Par l'effet d'un retour de flamme et par peur de l'isolement, les musées, sanctuaires de la vitrine, invitent Djs, boxeurs, porno stars, yodleurs et cosmonautes. Les murs sont poreux, mais quels que soient les lieux où s'érigent ces murs, le monde de l'art ne peut fonctionner sans l'exposition. Cette dernière est l'une des conditions constitutives de l'œuvre d'art. Sans exposition, pas d'art ! Au même titre que la triade auteur-objet-public, l'exposition (avec son système de légitimation constitué par les acteurs du monde de l'art) fait partie intégrante de la structure ontologique de l'œuvre d'art. Les artistes l'ont bien compris : la construction d'un langage plastique, si elle puise ses références dans l'énergie de l'espace urbain, est dépendante de ce médium de communication que représente l'exposition.

GREFFE ET INJECTION

Or, si le lieu d'art est désormais partout, si l'exposition constitue un médium incontournable, les *conditions* d'exposition, quant à elles, ne sont pas identiques partout : on n'expose pas dans la rue de la même manière que l'on expose dans un musée. Il ne s'agit pas d'opposer, à l'instar d'un Buren⁵, l'autonomie dont pourrait bénéficier l'œuvre dans un musée à un travail voué à tisser des liens avec son voisinage. L'œuvre, physiquement, n'a jamais été autonome. Encadrée et isolée dans une chambre noire ou distribuée à la sortie des écoles, l'œuvre est *transitive* : elle n'existe que par les relations et les systèmes de connexions qu'elle active. Si une parcelle d'autonomie subsiste, il est bien évident que celle-ci réside dans le champ dans lequel l'œuvre *s'implémente* (le monde de l'art).

Si le musée n'existe que par les œuvres qui le constituent, la rue quant à elle se passe très volontiers des œuvres. Alors pourquoi cet acharnement à sortir les œuvres du musée et à intervenir dans la rue ? Si l'art est transitif, si les références des artistes se puisent aujourd'hui au cœur des villes, il est alors évident que la rue et les multiples zones urbaines constituent

certainement le terrain le plus propice, le plus stimulant à la mise en mouvement de telles structures. Et s'il peut encore envisager d'*investir* un lieu destiné à être meublé (le musée, la galerie), l'art actuel devrait fonctionner selon une logique de greffe, d'injection lorsqu'il s'inscrit dans un contexte urbain, dans un espace instable en constante dilatation. Il ne se place plus face au monde pour mieux l'étudier ou l'évoquer. Il se glisse à l'intérieur de celui-ci, sillonnant la multiplicité des réseaux que notre réalité tisse tous les jours. Furtif, il semble se fondre dans les infrastructures existantes de la ville (toits, balustrades, lampadaires, bitume, magasins, façades, affiches, véhicules, bouches d'aération, journaux, TV, etc.). Lorsqu'il réapparaît, rien ne semble avoir changé. Rien, si ce n'est l'impression d'une réalité parallèle. Un incendie est programmé trois fois par jour, une poubelle éternue, des motards exécutent d'étranges chorégraphies, un Jazz Band insupportable joue la plus belle musique du monde, un automate lance du pain aux oiseaux, les magasins nous conseillent la meilleure manière de faire disparaître des produits, se camoufler chez soi, devenir blond(e), protestant ou artiste...

Mosset affirme que "si l'on arrive à voir l'art comme de l'art, alors le reste du monde peut être et rester ce qu'il est"⁶. Je peux continuer à vaquer à mes occupations quotidiennes, l'agencement de mon supermarché local reste inchangé, le café a toujours le même goût, ma moto perd encore de l'huile... Mais mon système interprétatif a été bousculé. Un certain nombre d'indices me signalent que quelque chose s'est passé. Rien d'extraordinaire. Aucun meurtre sanglant. Aucun monument. Aucun extraterrestre hystérique. Rien si ce n'est une présence latente, un vecteur d'énergie, une force obscure qui irrite mes sens, affole ma respiration. Une oscillation constante entre deux réalités. La vue à rayon X de Superman est ici inutile.

- 1 Alexandre Szames, "Esthétique de la furtivité", in 5, 6, 7, 8, 9 CAN, CAN, Neuchâtel, 2000, p. 42. (Ce texte reprend certaines thèses développées par l'auteur dans "Esthétique de la furtivité", in Crash, n°2, mars-avril 1998.)
- 2 Les militaires ont décidément toujours eu de l'avance: "Par la fuite, épuise leurs forces, sème la division dans leur sein. Prends-les au dépourvu, déplace-toi dans l'inattendu. Sois subtil, jusqu'à l'invisible. Sois mystérieux, jusqu'à l'inaudible. Alors tu pourras maîtriser le destin de tes adversaires." Il ne s'agit pas d'un cours de perfectionnement pour artiste en mal de succès, mais de l'un des fameux préceptes de l'Art de la guerre écrit en Chine il y a environ 25 siècles par Sun Tzu.
- 3 Umberto Eco, "Conclusion 1993", in De Superman au surhomme, Grasset, Paris, 1993, p. 210.
- 4 Ekkehard Mai, Expositionen – Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, Munich/Berlin, 1986, p. 18. Cité par Katharina Hegewisch, L'art de l'exposition, édition du Regard, Paris, 1998, p. 18.
- 5 "Sortir les œuvres du musée pour les installer sur la place publique, lieu pour lequel elles n'ont pas été faites ou bien plus grave encore, se conduire dans la rue avec le même type de liberté que celle dont on peut bénéficier à l'intérieur du musée, sous sa protection, me semble être une attitude non seulement vouée à l'échec immédiat mais de plus être complètement régressive, incohérente et pathologique de la part de l'artiste. La rue n'est pas un terrain conquis. Au mieux, un terrain à conquérir, et pour ce faire il faut d'autres armes que celles forgées depuis un siècle dans l'habitude parfois complaisante du musée. (...) L'espace public a, parmi ses vertus, celle de réduire à néant toutes velléités d'une autonomie quelconque de l'œuvre qui s'y expose. Fini l'isolement de l'œuvre, il faut accepter l'hétérogénéité d'un ensemble." (Daniel Buren, A force de descendre dans la rue, l'art peut-il encore y monter?, Sens & Tonka, Paris, 1998, pp. 44-45; 74)
- 6 Olivier Mosset, propos recueillis par l'auteur, mai 1996. (Ajoutons que nos jeux de langage esthétiques – pour paraphraser Wittgenstein – communiquent avec la totalité de nos jeux de langage.)

JOSHUA DECTER

COMMUNICATION-VILLE

Métaphoriquement, toute personne est une ville, tout comme chaque ville est fondamentalement un composé – une incarnation abstraite et matérielle – de sa population par rapport à des codes et systèmes spécifiques d'habitation. Les territoires urbains autour du globe diffèrent tous de façon évidente (comme vous le rappellera n'importe quel touriste), tout comme il existe des différences entre les pays en voie de développement et les nations capitalistes avancées. Par conséquent, proposer une définition universalisante et unique de ce que serait une ville, reste une position intenable. Toute ville, quelles que soient sa position sur le globe et/ou sa situation socio-politique, est un complexe multidimensionnel d'éléments à chaque fois paradoxaux, où hétérogénéité et homogénéité coexistent dans un état de tension constante. Les villes ont la capacité de tout incorporer dans leur texture dense : elles sont à la fois des éponges d'échanges sociaux, et des déclencheurs de toutes les formes possibles de transformation. Tous les contextes urbains se caractérisent par des entrelacs de rythmes, de stase et de mouvement. La ville est un amalgame d'espace public, d'espace privé, de social et d'anti-social, de politique, de religion, de culture, de santé, de maladie, de richesse, de pauvreté, de loi, de criminalité, de sexualité, d'abstinence, de naissance, de mort, de saleté, d'électricité, de systèmes de communication, de faune, de flore, de systèmes de transport (aussi bien publics que privés), d'architectures diverses et de bien d'autres choses encore.

Le philosophe Henri Lefebvre conçoit la ville comme une arène destinée à la "rencontre des différences", comme un espace qui à la fois produit des relations sociales et est produit par des relations sociales. Lefebvre suggère que nous avons tendance à penser le milieu urbain contemporain de manière dichotomique : il serait tout à la fois un espace abstrait basé sur des ordonnancements hiérarchiques (par exemple centre et périphérie) qui peuvent renforcer les relations économiques dominantes, et un espace de ruptures, de disjonctions et de "pulvérisations" (c'est le terme qu'utilise Lefebvre). Allant à l'encontre de la volonté d'homogénéisation de l'espace urbain (et partant de l'expérience urbaine), volonté qui est conforme à la logique du capitalisme avancé, les sujets sociaux – c'est-à-dire les individus – tentent d'articuler des applications distinctes de cet espace, d'utiliser l'imagination comme un dispositif permettant de réinventer leurs négociations vis-à-vis de l'ordre urbain.

"Les éléments mobiles d'une ville, et en particulier les gens et leurs activités, ont autant d'importance que les parties physiques stables. Nous ne sommes pas de simples

observateurs de ce spectacle, mais nous en faisons nous-mêmes partie, nous sommes sur scène avec les autres participants. Le plus souvent notre perception de la ville n'est pas soutenue, mais bien partielle, fragmentaire, mêlée à d'autres préoccupations. Presque tous les sens sont impliqués, et l'image en est le composé."¹

Dans une certaine mesure, le développement du genre d'exposition d'art dans l'espace urbain au cours de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle est lié à une problématique plus vaste. Il s'agit d'un effort visant à ouvrir l'autonomie relative de l'art d'avant-garde, à redistribuer la pratique, le langage et les idéologies de l'art pour les faire entrer dans le tissu de la soi-disant "vie quotidienne". On entend faire sortir l'art des emballages spécialisés à son usage (c'est-à-dire l'atelier, la galerie, le musée, la collection privée) et l'intégrer dans les zones soi-disant ordinaires de la vie : par exemple la rue, la maison, etc. Autrement dit, cela revient à restituer l'art aux domaines non-spécialisés, tout en créant la possibilité de réinventer des rapports entre culture et public. En un sens, ceci reflète une préoccupation récente (c'est-à-dire de la fin du 20^{ème} siècle) visant à réinjecter l'activité isolée du monde artistique des premières avant-gardes dans les tendances générales de l'activité culturelle.

Après l'émergence des centres urbains industrialisés en Europe au milieu et à la fin du 19^{ème} siècle, accompagnée auprès de la bourgeoisie par la conscience d'appartenir à un nouveau modèle d'organisation sociale (celui-ci ayant été reproduit non sans un retentissement frappant et poétique dans les écrits de Baudelaire, puis dans les flâneries métaphoriques de Breton à travers Paris, et plus tard encore dans les écrits situationnistes de Guy Debord), le terrain était préparé à une conception de la ville en tant que contexte prêt à recevoir le déploiement de l'expérience esthétique, et qui deviendra un trope décisif – sinon paradigmatique – du 20^{ème} siècle. C'est la ville qui, en tant que muse, en un sens a remplacé la nature dans cette fonction. Artistes, poètes, architectes et autres producteurs culturels manifestaient un nouveau *sublime* urbain quand ils utilisaient l'énergie sociale de la ville à des fins d'expérimentation et d'innovation.

Comment sans cela comprendre les premiers collages de Picasso. Il incorporait des fragments de journaux dans la texture sémiologique et matérielle de son langage artistique, dénotant ainsi un système premier, "quotidien", de communication de masse à l'intérieur du cadre urbain. Ou encore, rappelez-vous les invocations d'une expérience moderne nouvelle

telles que dans certaines œuvres de futuristes italiens qui, non seulement s'émerveillaient devant la toute jeune dynamique de l'industrialisation moderne, mais, chose plus significative encore, s'efforçaient d'invoquer visuellement la simultanéité de l'espace social urbain inauguré au cours des premières décennies du 20^{ème} siècle. Et n'oublions pas les visions des relations entre travail, construction et industrialisation de Fernand Léger. Et aussi, et c'est peut-être le plus important, souvenons-nous des activités des dadaïstes qui prenaient souvent en compte de manière stratégique l'utilisation de l'espace urbain en tant que point de départ à des révoltes matérielles et symboliques contre l'homogénéité apparente de la vie et des valeurs bourgeoises – et l'aliénation corrélative de l'art d'avant-garde vis-à-vis d'un contexte socio-culturel plus large. Cependant, si l'on se réfère à cette histoire, il faut sans nulle doute prendre en compte un paradoxe culturel récurrent. Par exemple, pour ce qui est des implications du dadaïsme, nous devrions reconnaître que toute tentative anarchique de faire sauter, de subvertir les conventions artistiques était en même temps, peut-être inconsciemment, un effort d'intégrer l'art dans son contexte social et politique – c'est-à-dire de lui restituer une fonction instrumentale (mais sous l'apparence du non-instrumental). C'est là peut-être une négation de l'art en vue d'inventer un autre ensemble de relations culturelles.

Dans un texte controversé et largement discuté datant de septembre 1980, "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", Jürgen Habermas apporte sa réflexion sur un autre aspect du paradoxe. En effet, Habermas suggère que la révolte surréaliste contre la rationalisation (qui plonge ses racines dans la période qui suit les Lumières) et contre la division entre l'art et la vie (c'est-à-dire contre la réconciliation conceptuelle et symbolique entre objet d'art et objet utilitaire, entre jugements esthétiques et connaissance quotidienne) a entraîné, ironiquement, le renforcement de l'autonomie du domaine esthétique. Le philosophe affirme que même les attaques les plus radicales contre l'autonomie bourgeoise de l'art (de la part d'artistes et d'autres spécialistes des arts) n'ont servi qu'à fragmenter momentanément les divers contenus du domaine culturel autonome (c'est-à-dire du domaine de la culture des arts plastiques). L'autonomie de l'art en sortait donc renforcée, puisque les assauts contre un domaine culturel spécifique (l'art d'avant-garde) ne pouvaient conduire à la transformation – c'est-à-dire la dé-sublimation – d'une société rationalisée dans laquelle il n'y avait aucune communication envisageable entre des champs de spécialisation distincts. Si l'on accepte

l'argumentation d'Habermas, il devient peut-être possible de comprendre comment le domaine relativement spécialisé et autonome du monde artistique récupère sans cesse les gestes sociaux, politiques, conceptuels ou esthétiques, même les plus radicaux, et les réduit au statut de conventions ou de genres.

Nous avons été les témoins du processus quasiment inévitable par lequel les divers langages artistiques "radicaux", y compris les modes d'exposition novateurs et les stratégies audacieuses des commissaires, ont été récupérés en tant que – ou au sein de – conventions ou genres bien connus. C'est là peut-être la conséquence logique des caractéristiques historiques et idéologiques de l'avant-gardisme, où le "nouveau" se voit immanquablement institutionnalisé et réifié. Nous nous sommes habitués à l'oscillation continue entre expansion et contraction, entre progrès et régression. Bref : un pas en avant, deux pas en arrière. Chaque fois que nous essayons d'élargir le langage et/ou le contexte des pratiques artistiques jusqu'à un point de non-retour (c'est-à-dire jusqu'à l'effondrement de l'art et du "réel"), nous sommes reconduits à cette vérité inéluctable : l'art n'équivaut pas à la réalité "quotidienne". L'art ne constitue-t-il pas sa propre réalité ? Et chaque fois que nous tentons de réinjecter ou de diffuser l'autonomie relative de l'art dans le territoire du quotidien, nous devons faire face au *factum* d'une incompatibilité fondamentale (au niveau du sens). Ceci a pour effet d'amplifier la distinction entre l'art et tout le reste, même si nous n'acceptons pas la prémisse selon laquelle l'art ne serait qu'une partie de quelque chose d'autre, de quelque chose qui ne serait pas de l'art. Au cours de ces cinquante dernières années (sinon davantage), cette espèce de dilemme philosophique – le dilemme fondamental de l'avant-garde – a causé beaucoup de frustrations auprès de certains artistes, théoriciens et commissaires qui y ont alors répondu en cherchant des territoires inédits à la création artistique. Fluxus, dans ses variantes américaines et européennes, reflétait cet esprit dans lequel on produisait un art qui devait résister à l'institutionnalisation historique grâce à ses caractéristiques éphémères, centrées sur l'événement. Pour une raison paradoxale évidente, Fluxus n'existe aujourd'hui que sous forme d'archive, puisqu'il dépend des systèmes traditionnels des musées et de l'histoire de l'art. Des traces de l'esprit post-Fluxus peuvent être détectées dans l'œuvre d'artistes d'une génération plus jeune. Ceux-ci émergent dans les années 1990, et ont re-considéré le modèle de l'activité artistique en tant qu'activité ou événement sociaux. Dans une certaine mesure, ceci a amené

certains d'entre eux à revisiter des éléments de l'espace urbain considérés comme périphériques par rapport aux circonscriptions institutionnelles du monde de l'art. Un problème, du moins au niveau théorique, surgit dès qu'une activité artistique se déploie dans un contexte urbain non-traditionnel, ce contexte devant momentanément être redéfini comme une extension du système de l'art. C'est là un phénomène compliqué, intéressant, et inquiétant.

Vers la fin des années 1960 et le début des années 1970, bon nombre d'artistes conceptuels "post-atelier", se sont intéressés au problème posé par l'expansion du langage et des sites de l'activité artistique. On songe par exemple à Douglas Huebler, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Robert Smithson, Michael Heizer et Alice Aycock, mais aussi aux interventions influentes, sur base urbaine, de Gordon Matta-Clark. Quant à Smithson, il importe de rappeler que sa pratique a toujours tenu compte du jeu subtil entre Site et Non-site, entre un emplacement éloigné dans la nature, d'une part, et le contexte de la galerie d'art, d'autre part. Cet artiste a montré qu'il existait non pas un territoire "extérieur" au-delà du système de l'art, mais bien plutôt une série de relations dialogiques pouvant s'articuler ensemble dans des contextes distincts. Un peu plus tard, des artistes tels que Michael Asher et Hans Haacke retournaient vers le site de l'autorité culturelle – le musée – pour y opérer des infiltrations critiques et déconstruire le pouvoir institutionnel. De telles stratégies sont devenues à terme un genre de "critique institutionnelle", reprise par Louise Lawler, Mark Dion, Christian Phillip-Muller et Andrea Fraser, pour ne nommer qu'eux. Par une ironie qui n'en est peut-être pas une, la critique institutionnelle s'est elle-même institutionnalisée ; c'est inévitable, puisque les tactiques d'infiltration exigent toujours un certain niveau de complicité avec les institutions muséales. Ces paradoxes et impasses (*double bind*) ont précipité ce que l'on pourrait appeler un effondrement tautologique, entraînant à sa suite la nécessité d'opérer à l'*extérieur* du système.

Mais où donc se trouve ce supposé "extérieur" ? Dans l'espace différencié/indifférencié de la ville ? Probablement, probablement pas. Mais le désir (ou le fantasme) se perpétue de localiser un espace de production culturelle qui ne soit pas embarrassé ou grevé par le système de l'art : le désir lui-même est paradoxal. Aujourd'hui, au moment où le système de l'art se mondialise, et qu'il se constitue en centres urbains reliés ensemble, ce désir s'exprime

souvent en rapport à l'espace de la ville. En un sens, on pourrait parler de recolonisation de l'espace public urbain, celui-ci devenant la plate-forme où s'exprimeraient des activités artistiques spécialisées, et offrant aux artistes la chance de réagir directement à tous les aspects de l'environnement urbain quotidien. La ville comme laboratoire culturel ? La ville comme ready-made adapté ?

Dès le début des années 1970 aux États-Unis, divers genres d'art public et d'art *in situ* sont apparus, oscillant entre des formes de pratiques d'opposition très politiques, de base, et des variétés beaucoup plus bonasses de commandes d'entreprises, sans compter toutes les possibilités intermédiaires. Bien vite, des fondations privées et des organisations culturelles (ainsi que des services officiels, de niveau national ou local) sont alors mises sur pied, et offrent des structures favorables aux commandes faites aux artistes qui cherchaient à produire des œuvres outrepassant les limites de l'atelier, de la galerie et du musée. À New York par exemple, de petites organisations telles que *Creative Time* et *The Public Art Fund* ont la double fonction de parrainer et de commander des œuvres à des artistes individuels qui travaillent dans le domaine public/urbain. Néanmoins, peu de projets d'artistes individuels sont effectivement mis en œuvre. Contrairement à l'Europe, les États-Unis n'ont pas une longue histoire de soutien municipal à des expositions dans l'espace urbain, et par conséquent rares sont les financements et l'engagement du monde artistique local qui permettraient de soutenir de telles tentatives. Il y a eu, bien sûr, quelques exceptions. Par exemple : la célèbre *Culture in Action/Sculpture Chicago* (1993) de Mary Jane Jacob, les *Architectures of Display*, œuvre à plus petite échelle, et moins célèbre, réalisée à New York en 1995 (avec la collaboration d'artistes et d'architectes dans des projets de magasins et d'autres entreprises dans le district de Soho à Manhattan), et enfin in *SITE97*, un ensemble de projets liés au contexte, et réalisés par des artistes qui travaillaient sur la zone frontalière entre San Diego et Tijuana. Mais il n'existe pas aux États-Unis de tradition conjuguant l'art d'avant-garde *in situ* et la problématique de l'espace civique/public. On pourrait argumenter, de manière convaincante selon moi, que l'utilisation de l'espace urbain en tant que milieu servant au développement d'expositions d'art a aussi fondamentalement cherché à élargir et à repenser les relations entre la production artistique et l'ensemble du domaine socioculturel. C'est là une re-production symbolique (et dans une certaine mesure, matérielle) de l'espace urbain

au service d'activités culturelles spécialisées, activités qui n'entrent pas facilement dans des catégories comme la publicité, le commerce, les affaires, la culture populaire, le tourisme et les applications connexes. Mais en même temps nous comprenons bien que l'utilisation de l'espace urbain comme cadre d'une exposition de groupe soit liée à la mise en place de nouvelles possibilités d'interrelations entre production d'art *in situ*, et "tourisme culturel". Parmi les exemples importants, on peut citer la dernière Biennale d'Istanbul (où l'exposition était dispersée dans divers centres de la ville), ainsi que le *Skulptur.Projekte* en cours à Münster, qui a toujours utilisé la ville comme une toile de fond neutre.

Fondamentalement, l'exposition dans l'espace urbain devrait s'efforcer de réinventer les relations entre production et réception, entre art et public, entre consommateur et producteur. De plus, le développement d'expositions en interdépendance avec les espaces architecturaux et les infrastructures de la ville exprime le désir d'inventer un nouveau modèle d'exposition. Cela devrait motiver à son tour de nouvelles possibilités de pratiques artistiques. Autrement dit, une structure de commissariat orientée vers la ville pousse les artistes à repenser les conventions de leurs pratiques respectives en rapport avec les multiples trajectoires matérielles et imaginaires de la ville. Mais un certain nombre de questions persiste : est-ce que l'on réinvente vraiment quelque chose dans ces conditions ? Ou encore : est-ce qu'une exposition relative à la ville se limite-t-elle à fournir à l'artiste un lieu institutionnel élargi, c'est-à-dire, le déploiement et/ou la fragmentation du site muséal en une série d'espaces urbains distincts ? Si l'environnement urbain devenait la scène la plus étendue et la plus globale de la pratique artistique, cela transformerait-il fondamentalement la relation entre l'artiste, l'œuvre d'art et le public ? Qui va répondre à ces questions ? Si l'on en vient à produire des expositions pour des espaces urbains, il faudrait débattre publiquement de ces questions et donner la parole à tous ceux qui habitent ce milieu urbain particulier : non seulement les spécialistes de l'art, mais aussi les représentants de tous les milieux économiques, professions, appartenances culturelles et ethniques, à tous les goûts, désirs et tendances idéologiques. Un discours public ouvert et inclusif sur la fonction et le sens des expositions dans l'espace urbain devrait, espérons-le, encourager l'apparition de nouvelles lignes de communication et faire tomber les frontières symboliques et effectives entre les disciplines spécialisées.

Par-delà le territoire concret de la ville proprement dite, l'Internet et la toile servent à exploiter de nouveaux types de milieux urbains et méta-urbains virtuels, une exploration rendue plus facile grâce aux modes interactifs de communication. Les relations réciproques entre le monde autonome de la ville et le monde en ligne de la toile sont devenues un domaine d'exploration capital. Il nous oblige à repenser les modes traditionnels par lesquels nous organisons nos positions et nos identités face au corps, à la communauté, à la ville, à la nation, au temps et à l'espace, et au monde. Nous vivons dans un monde post-euclidien où les types anciens de cartographie ont cessé d'être entièrement fiables, où les distinctions – à la fois au niveau de la théorie et de l'expérience vécue – entre le monde autonome matériel et le monde en ligne immatériel, sont de plus en plus difficiles à cerner. Chaque fois que nous pénétrons dans l'Internet, et que nous construisons des choses sur la toile, nous nous trouvons immédiatement dans une dimension spatio-temporelle rationnelle (sur le terminal d'ordinateur), mais en même temps nous sommes jetés sur une scène éphémère de flux continus qui résistent à toute explication classique. Si je vis dans la ville et suis branché sur Internet, je suis localisé et disloqué, branché sur l'extérieur, quelque part et nulle part, tout cela au même moment. Bien sûr, il y a là encore un paradoxe. Je suis dans un état constant d' "entre-deux" lieux. À un niveau cognitif, je circule entre tous les centres urbains, les extensions suburbaines, les bourgades rurales, et divers autres territoires intermédiaires, transnationaux, globaux.

En un certain sens, l'espace effectif de la ville est dispersé dans le terrain virtuel de la toile, et vice versa. On peut théoriser la toile comme un mélange composite de villes théoriques multiples, organisé selon la nouvelle dynamique où s'entrecroisent la communauté et la communication. Avec la venue de la nouvelle technologie de "toile sans fil", le téléphone mobile devient l'appareil de l'Internet portable qui permet tous les modes d'interface en ligne. Tout est mis en connexion avec tout le reste. Ainsi la question n'est plus de savoir où vous êtes physiquement situé, mais si (et comment) vous êtes connecté. En invoquant le travail visionnaire du groupe britannique Archigram, on pourrait dire que les centres urbains sont aussi devenus des constellations d'interfaces sans fil pilotées par des gens. Peut-être que les villes elles-mêmes (et leurs alentours suburbains) sont toujours le lieu du commerce, de la culture et de l'information, mais la toile est devenue le lien flottant entre tout ce qu'il y

a de villes, bourgades, entreprises, institutions et individus virtuels. Autrement dit, les villes sont maintenant "branchées sur l'extérieur", ce qui facilite de nouveaux échanges (aux niveaux symbolique et littéral) entre les territoires suburbains et ruraux. Il n'est pas seulement question de ce qui se déploie dans l'espace effectif d'une ville donnée, mais, chose plus significative, de la manière dont ce milieu local interagit avec d'autres milieux locaux de par le monde, à travers l'Internet et la toile.

"L'espace public urbain n'est pas simplement non-privé – ce qui reste quand tout le monde a protégé son domaine privé derrière un mur. Un espace n'est véritablement public, comme Kevin Lynch l'a fait remarquer, que dans la mesure où il est vraiment, ouvertement, accessible et accueillant pour les membres de la communauté qu'il dessert. Il doit aussi accorder à ses utilisateurs une très large liberté de réunion et d'action. Et il doit y avoir, sous une forme ou l'autre, un contrôle exercé par le public sur son utilisation et sa transformation dans le temps. Il en va de même pour le cyberspace public, de telle sorte que les créateurs et les conservateurs des secteurs publics, semi-publics et pseudo-publics du monde en ligne – tels ceux qui construisent les places urbaines, les parcs publics, les halls d'entrée des immeubles de bureaux, les atriums des centres commerciaux, et les rues principales de Disneyland – doivent prendre en compte ceux qui sont admis et ceux qui sont exclus, ce qui peut et ce qui ne peut pas s'y faire, qui fait régner ses normes, et qui exerce l'autorité."²

En effet : comment l'autorité s'exerce-t-elle sur les espaces urbains, réels et virtuels ? Qui décide de l'inclusion et de l'exclusion ? Aujourd'hui, nous nous construisons en relation à l'espace tangible mais également au cyberspace, et pour mettre en place des expositions d'art dans l'espace urbain, il s'impose de toujours prendre en compte cette évolution.

1 Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, Londres, 1960.

2 William J. Mitchell, *City of Bits*, MIT Press, Cambridge, Londres, 1996.

JEAN-CHARLES MASSÉRA

PUISSE LE PROCESSUS GLOBAL D'ACCUMULATION TREMBLER À L'IDÉE D'UNE RÉVOLUTION DES USAGERS

(MANIFESTE POUR LA CONSCIENTISATION DE LA CONDITION USAGÈRE)

BIENVENUE DANS UN MONDE DE SCHTROUMFS (OÙ L'ON VOIT QU'ON COMMENCE VRAIMENT À NOUS PRENDRE POUR DES CONS)

Années 1990. Quelque part en France, sur l'autoroute A6 – A7 dans le sens Paris-province... : sur le bas-côté, un personnage fait bonjour aux automobilistes... Un peu plus loin, le même personnage joue à saute-mouton sur un gros champignon rouge avec des gros points blancs... Petites commandes publiques de bords d'autoroutes... Petites fictions rigolotes pour rompre avec la monotonie du trajet et du paysage déserté... Bienvenue dans un monde de lutins et bonne route. Nous sommes entrés dans l'ère de l'aménagement régressif du territoire.

1988. Parc Saint Louis, Missouri. Au cœur d'une étendue de verdure, légèrement enfoncé dans le sol, un gros visage tout rigolo tourné vers le ciel : *Face of the Earth*. Un gros visage jovial aux contours enfantins conçu par Vito Acconci... Des contours en béton et une peau en herbe... Un visage souriant... Un visage de la terre enfin souriante... Deux cavités en amandes pour les yeux, une cavité rectangulaire pour le nez et une cavité en forme de croissant pour la bouche (il est gentil le visage). Quatre cuvettes qui ont l'air super sympa... Un visage accueillant dans lequel je peux aller m'asseoir... La terre est mon amie et les contours en béton sont des sortes d'escaliers, de degrés, qui me mènent au centre du visage (au centre de la terre). Le parc Saint Louis comme parc d'attraction des corps. Soit la dramatisation grotesque du contrat qui me lie avec l'aménagement régressif du territoire : à force de vouloir devenir mon ami, l'environnement pourrait définitivement absorber ma subjectivité dans sa totalité (corps et âme). Quand l'utilisateur finit par se fondre totalement dans l'objet de son désir de consommateur, quand la projection dans l'offre se traduit par une négation de ma subjectivité au profit de celle qui m'est proposée, il faut fuir. Ou alors, prendre le message de l'aménagement régressif du territoire visant à domestiquer et à nous approprier l'environnement à la lettre.

1992. Zoetermeer, Pays-Bas : quelque part, au bord d'un plan d'eau... Encastrés dans une portion de terre, deux canots à rames installés par Vito Acconci. Dans chaque canot, planté dans une petite portion de terre recouverte d'herbe, un arbuste... Soit la réplique en miniature du paysage qui borde le plan d'eau... Une petite rive à emporter... Petite privatisation d'une portion de paysage le temps d'une promenade en bateau ou miniaturisation d'un environ-

nement à l'échelle de l'utilisateur ? Simple redoublement de la rive accostée au bord de son modèle (la représentation) ou paysage à emporter (l'appropriation) ? Si l'une des embarcations est totalement entourée de terre, l'autre ne l'est qu'à moitié... Si la partie avant de l'embarcation est tournée vers le large, si elle est équipée de rames, pourquoi rester là à la regarder sans monter dedans ? Faire comme les mômes : aller s'asseoir dans le canot et faire semblant de partir au large... Je monte dans le canot et je rame... Je rame, je rame, mais en fait, je prends vraiment le large... Je prends le large avec mon petit arbuste planté à l'arrière... Et derrière moi, une portion de la rive est restée collée au canot... je suis en train d'emporter une portion du paysage avec moi : *Personal Island*. Le paysage est à moi... Je suis le petit propriétaire de l'environnement, je suis au centre de la terre et tout le monde me regarde...

Si le paysage ne se contemple plus, si le processus global d'accumulation en a fait un espace à consommer sur place (le parc d'attractions) ou à emporter (les souvenirs), alors autant esthétiser notre manie d'utiliser ce même paysage. Si, pour reprendre Guy Debord, "l'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor"¹, alors, le devenir-utilisateur de l'environnement mis en scène par Vito Acconci serait la forme achevée de cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme. Donc, si le paysage est vraiment mon ami, autant se barrer avec. Comme ça, cette fois-ci le paysage ne m'aliénera pas, c'est moi qui vais m'approprier, pour de vrai. Naissance du paysage en jouet.

LA SOCIÉTÉ DU PESTACLE (SCHEMA DE L'AMENAGEMENT REGRESSIF DU TERRITOIRE)

Toutes les plages de temps libre dans lesquelles règnent les conditions contemporaines du processus global d'accumulation s'annoncent comme une immense accumulation de *pestacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation où la vie s'écoule joyeusement.

Les images de la vie qui s'écoule joyeusement qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans une fiction commune, où l'unité de sa propre vie d'adulte ne peut plus être rétablie. La réalité considérée comme *rigolote* se déploie dans sa propre unité générale en tant que *substitut* du monde des adultes, objet du seul usage. L'infantilisation

des images du monde des adultes se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image commerciale, où le consommateur s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie des adultes, est le mouvement instrumentalisant du non-vivant.

Le spectacle se présente à la fois comme une vie qui s'écoule joyeusement, comme des Zones d'Activités Commerciales pleines de nouveaux amis, et comme *instrument d'aliénation* de la conscience usagère. En tant que partie rigolote de la société, il est expressément le secteur qui concentre toute envie et toute conscience. Du fait même que ce secteur est *rigolo*, il est le lieu de l'envie abusée d'une vie qui s'écoule différemment de celle que l'on passe au bureau, dans les transports ou au supermarché ; et l'aliénation qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'une forme commerciale de l'aliénation généralisée.

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images commerciales, mais un rapport économique entre des usagers et des peluches ou des personnages de la culture préadolescente, médiatisé par des images commerciales.

La nécessité du processus global d'accumulation satisfaite dans l'aménagement régressif du territoire, en tant qu'infantilisation visible de la vie, peut s'exprimer – en paraphrasant des termes hégéliens – comme la prédominance absolue de "la gentille coexistence de l'espace" sur "l'inquiet devenir dans la succession du temps".

L'aménagement régressif du territoire est l'accomplissement contemporain de la tâche ininterrompue qui sauvegarde le pouvoir de la fusion Carrefour-Promodès pour créer le *premier* groupe européen de distribution et le *deuxième* mondial : le maintien de l'infantilisation des usagers que les conditions urbaines de production avaient dangereusement *mobilisés*. La lutte constante qui a dû être menée contre tous les aspects de cette possibilité de mobilisation trouve dans l'aménagement régressif du territoire son champ privilégié. L'effort de tous les pouvoirs établis, depuis les expériences des programmes de divertissement sur les chaînes de télévision, pour accroître les moyens de maintenir la joie dans les consciences instrumentalisées, culmine finalement dans la suppression de la joie en dehors de l'usage. Mais le mouvement général de la concentration de la joie dans l'usage des biens et des services, qui est la réalité de l'aménagement régressif du territoire, doit aussi contenir une réintégration contrôlée des consommateurs, selon les nécessités désormais non planifiables de la production et de la consommation. La satisfaction des besoins du processus global

d'accumulation doit ressaisir les individus joyeux en tant qu'individus *joyeux ensemble*: les Zones d'Activités Commerciales comme les multiplexes UGC, les villages vacances comme les plateaux de télévisions où des jeunes femmes brunes font tourner une grande roue qui s'arrête tantôt sur une figurine représentant un petit chien (gagné), tantôt sur un fond de couleur vacant (perdu), sont spécialement organisés pour *servir* les fins de cette pseudo-joie qui accompagne aussi l'individu isolé des conditions préindustrielles de la *convivialité*. L'emploi généralisé des peluches ou des personnages de la culture préadolescente fait que son isolement se retrouve peuplé d'images rigolotes, images rigolotes qui par cet isolement seulement acquièrent leur pleine puissance.

L'aménagement régressif du territoire qui détruit les Zones d'Activités Commerciales reconstitue une *pseudo-vie qui s'écoule joyeusement*, dans laquelle sont perdus aussi bien les rapports naturels de la camaraderie ancienne que les rapports sociaux directs et directement mis en question de la ville historique. C'est une nouvelle camaraderie factice qui est recrée par les conditions d'occupation du temps libre et de vente spectaculaire dans l'actuel "territoire aménagé". L'éparpillement de la conscience dans la découverte du monde et la mentalité *nouveaux amis*, qui ont toujours empêché les enfants d'entreprendre une action indépendante et de s'affirmer comme puissance historique créatrice, redeviennent la caractérisation des consommateurs – le mouvement d'un monde qu'ils découvrent eux-mêmes restant aussi complètement hors de leur portée que l'était le rythme du temps de travail pour la société pré-régressive. Mais quand cette camaraderie, qui fut l'inébranlable base de la communauté occidentale, et dont l'émiettement même appelait l'engagement de l'individualité tout entière dans un projet professionnel fortement générateur de marges, réapparaît comme produit des conditions du processus global d'accumulation, sa *naïveté* a dû être maintenant *historiquement fabriquée* et entretenue; l'ignorance naturelle a fait place au spectacle organisé d'une vie qui s'écoule joyeusement. Les parcs d'attractions et les Zones d'Activités Commerciales de la pseudo-camaraderie économique inscrivent clairement dans le territoire la rupture avec le temps historique sur lequel ils sont construits; leur devise peut être: "ici même, il n'arrivera jamais rien d'inquiétant, et *rien d'inquiétant n'y est jamais arrivé*". C'est bien évidemment parce que l'histoire qu'il faut délivrer dans les parcs d'attractions et les Zones d'Activités Commerciales n'y a pas été encore délivrée, que les forces de

l'absence de conscientisation de la condition d'usager commencent à composer leur propre paysage exclusivement destiné à l'usage.

Le spectacle est le moment où tes nouveaux amis sont parvenus à *l'occupation totale* de ta vie d'usager. Non seulement le rapport à tes nouveaux amis est visible, mais tu ne vois plus qu'eux: le monde que tu traverses est ton monde. La production économique contemporaine de nouveaux amis étend sa dictature extensivement et intensivement. Dans les lieux les moins infantilisés, son règne est déjà présent avec quelques parcs d'attractions-vedettes ou quelques Zones d'Activités Commerciales et en tant que domination impérialiste par les zones qui sont en tête dans le développement des véhicules de tourisme régressifs aux formes rondes et rigolotes – où des jeunes femmes brunes font tourner une grande roue qui s'arrête tantôt sur une figurine représentant un petit chien (gagné), tantôt sur un fond de couleur vacant (perdu). Dans ces zones avancées, l'espace mental est envahi par une superposition continue de représentations et de modes d'occupation du temps libre régressifs. À ce point de la "deuxième révolution post-industrielle", la consommation infantilisée devient pour les usagers un devoir supplémentaire à la consommation aliénée. C'est *tous les biens et les services vendus* d'une société qui deviennent globalement *tes nouveaux amis* dont le cycle doit se poursuivre. Pour ce faire, il faut que ces nouveaux amis reviennent pleins de promesses à l'usager désireux d'une vie qui s'écoule joyeusement, absolument séparée des forces productives du temps de travail opérant comme un temps de la peine et du stress.

Alors que dans la phase primitive de l'aménagement du temps libre, le processus global d'accumulation ne voit dans le *consommateur* que l'usager, qui doit recevoir le minimum indispensable pour la conservation de sa force de travail, sans jamais le considérer dans ses caprices, dans son côté tout fier de collectionner les nains de jardin ou encore dans les moments où on a un gros chagrin; cette position des idées de la société publicitaire et des professionnels du tourisme se renverse aussitôt que le degré d'aliénation à l'offre exige un surplus de collaboration du consommateur. Ce consommateur soudain lavé du mépris total qui lui était clairement signifié par l'austérité des réclames et des centres de distribution au début des années 1960, se retrouve maintenant au centre de toutes les attentions, apparemment traité comme un tout-petit, avec une complicité empressée, sous le déguisement d'un aménagement régressif du temps libre. Alors la *complicité des biens et des services* prend en

charge les loisirs et les gros chagrins du consommateur, tout simplement parce que le processus global d'accumulation peut et doit maintenant dominer le stress *en tant que frein* à la croissance. Ainsi, le reniement achevé de la part adulte de l'homme a pris en charge une partie des angoisses et des peurs du salarié qui sommeille en chaque consommateur.

Au moment où le salarié découvre que l'aménagement régressif du territoire est une tentative de domestication de la barbarie inhérente au processus global d'accumulation, il prend conscience que les promesses d'une vie qui s'écoule joyeusement ne sont que des ruses utilisées par les méchants qui essayent de se faire passer pour ses nouveaux amis. Il sait alors que cette puissance souterraine, qui a grandi jusqu'à paraître souverainement, a aussi perdu sa puissance. Là où étaient tes *nouveaux amis* économiques doit venir le *je*. Le sujet ne peut émerger que de la conscientisation des formes d'instrumentalisation de la conscience usagère, c'est-à-dire de l'aliénation qui lui est liée. Son existence possible est suspendue aux résultats de la lutte des consommateurs et des usagers qui ne doivent plus se révéler comme les produits et les producteurs de la fondation économique de l'histoire.

LE MANIFESTE DU PARTI DES USAGERS (POUR UNE ESTHÉTIQUE DE CONSCIENTISATION DE LA CONDITION USAGÈRE)

Ce qui caractérise le manifeste pour la conscientisation de la condition usagère, ce n'est pas l'abolition de la condition d'usager en général, mais l'abolition de l'instrumentalisation de la dimension usagère de l'être.

Or, l'instrumentalisation de la dimension usagère de l'être d'aujourd'hui, la réduction de ma subjectivité à l'usage d'un bien ou d'un service est la dernière et la plus parfaite expression du mode de dépossession et de négation du sujet fondée sur la nécessité de la croissance, sur l'exploitation des désirs et des besoins par le processus global d'accumulation.

En ce sens, les usagers peuvent résumer leur théorie dans cette formule unique : abolition des formes d'instrumentalisation de la dimension usagère de l'être.

La conscientisation de la condition usagère n'enlève à personne le droit de consommer ou d'utiliser des biens et des services ; elle n'ôte que le pouvoir d'aliéner à l'aide de cette dimension constitutive de l'être aux sociétés les plus avancées sur le plan technologique la conscience d'autrui.

La lutte de l'usager contre l'instrumentalisation de ses désirs et de ses besoins n'est pas dans son fond, mais sera dans sa forme, une lutte sectorielle. Les usagers de chaque secteur doivent en finir d'abord avec l'instrumentation inhérente à leurs propres habitudes de consommation.

L'aménagement du temps libre et du territoire, c'est le minimum de l'imaginaire, c'est-à-dire l'ensemble des moyens d'aliénation de la conscience consommatrice nécessaires pour maintenir en vie le client en tant que client. Par conséquent, ce que le client s'approprie par sa consommation est tout juste suffisant pour représenter simplement sa vie. Nous ne voulons absolument pas abolir cette appropriation personnelle des biens et des services, indispensable à la reproduction de la vie du lendemain, cette appropriation ne laissant aucune dimension excédant l'usage. Ce que nous proposons, c'est de supprimer le caractère de misère de ce mode d'appropriation où le client ne consomme que pour accroître le capital et ne vit qu'autant que l'exigent les intérêts du processus global d'accumulation.

Dans la société du spectacle, la consommation n'est qu'un moyen de répondre à l'offre. Dans les propositions esthétiques de conscientisation de la condition usagère, l'exposition de la condition d'usager n'est qu'un moyen d'élargir, d'enrichir, de favoriser l'existence des usagers en tant que sujets.

Dans la société du spectacle, l'offre domine la demande ; dans les propositions esthétiques de conscientisation de la condition usagère, c'est la constitution de l'usager en tant que sujet qui domine l'offre. Dans la société du spectacle, l'offre est exceptionnelle et personnalisée, tandis que le client qui consomme n'a ni singularité, ni personnalité.

Si au cours du développement de la conscientisation de la condition usagère les réponses à l'offre exceptionnelle et personnalisée disparaissent et si toute la proposition esthétique se trouve concentrée sur un seul usage à la fois, l'usager n'ira pas se fondre totalement dans l'objet de son désir de consommateur. Sur le plan esthétique, la conscientisation de la condition usagère à proprement parler, est la séparation de la forme d'instrumentalisation et de son contenu. Si l'esthétique, dans sa lutte contre l'instrumentalisation de la dimension usagère de l'être, se constitue nécessairement en propositions ponctuelles, si elle s'érige par une activation également ponctuelle de telle ou telle forme d'usage en activation critique et, comme activation critique, désactive par un travail de distanciation le

mode d'instrumentalisation de la dimension usagère de l'être, elle désactive, en même temps que le mode d'instrumentalisation de la dimension usagère de l'être, les conditions de cette instrumentalisation, elle désactive les raisons de l'instrumentalisation en général et, par là même, sa propre aliénation en tant que conscience exclusivement usagère.

À la place de l'usage unidimensionnel, avec ses marches à suivre et ses règlements, surgit une expérience où la libre appropriation de l'offre est la condition du libre développement de chacun.

L'USAGER COMME SUJET ET COMME REPRÉSENTATION (EN ATTENDANT)

L'affichage dans l'espace public, facteur de conscientisation de la condition de client et d'usager : en représentant sur des affiches de 400 x 300 cm ce que je suis en train de vivre *ici et maintenant* quand je pousse mon caddie sur le parking d'un supermarché Géant Casino à Montpellier en 1996 ou aux abords d'une cité HLM d'Amsterdam en attendant le bus de la ligne 15 la même année, en me donnant à voir le redoublement exact du lieu où je me trouve, les *Billboards* de Pierre Huyghe ne me projettent pas dans un *ailleurs* mais dans *l'ici*. En me donnant à voir l'image de l'activité qui m'occupe au moment où je passe devant l'affiche (pousser mon caddie, attendre mon bus), cette même affiche ne me projette pas dans un *autrement* mais me renvoie une représentation de l'activité qui m'occupe *maintenant*. La globalisation des représentations spectaculaires d'*ailleurs* et d'*autrement* qui peut être considérée comme synonyme de non-conscientisation de *l'ici* et *maintenant*, renforce la nécessité d'une représentation des temps morts et des situations non spectaculaires pensée à l'échelle du passant, du client et de l'usager.

L'affichage de gestes d'usager, facteur de potentialités, parce que facteur d'effacement d'un sens définissant et qualifiant mon emploi du temps : afficher une main tenant un titre de transport, un ticket de spectacle, une carte de crédit, un journal avant qu'ils ne soient imprimés, avant l'impression d'un sens spécifique... l'impression d'un parcours, d'une fiction, d'un pouvoir d'achat, d'une actualité... Soit des affiches de 240 x 320 cm intitulées *Les Passeurs*, réalisées par Marylène Negro pour la ville de Poitiers en 1997. Un titre de transport, un ticket de spectacle, une carte de crédit et un journal génériques... En n'exposant par exemple du titre de transport que les signes renvoyant à la seule fonction du titre (voyager) et

en effaçant par là même les spécificités nécessaires à son usage (localité de départ - localité d'arrivée) l'affiche nous renvoie l'image d'une certaine essence de l'usage (aller). La non-impression de la destination, de la nature du spectacle, de l'identité bancaire ou du contenu du journal comme exposition de la seule forme de l'usage... un usage séparé de ce qu'il détermine, un usage sans fin. Disparaissent les contenus, les spécificités, les informations dans lesquelles ma conscience usagère se projette habituellement. Images d'un usager libéré de tout horaire, de toutes contraintes financières et matérielles, de toute limitation dans le temps et dans l'espace qu'il est invité à traverser... Rêve d'un usage émancipé de toutes obligations... Rêve d'un usager sans obligation d'achat... un usager qui se serait délesté de son identité bancaire et de sa dimension cliente. Rêve d'un usager qui ne va plus quelque part mais qui voyage, qui ne va plus voir tel ou tel spectacle mais va voir, qui ne règle plus telle ou telle somme mais possède un crédit illimité, qui ne lit plus l'actualité du *Monde*, mais *Le Monde*... La prise en main de modes de paiement, d'accès et de connaissance du monde génériques comme affichage de potentialités et de promesses (l'ouverture de l'imaginaire).

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD ? (PROJECTIONS ET PERSPECTIVES)

Les nouveaux modèles comportementaux diffusés sur le câble, le satellite ou dans la presse s'inscrivent déjà et s'inscriront de plus en plus dans le cadre de nos loisirs qui peuvent se définir à la fois par l'internationalisation croissante des attitudes, l'intégration de la production de ces mêmes attitudes dans une personnalité mondiale et la globalisation des situations et des événements vécus.

Le choix entre faire plus ou moins consciemment comme le copain ou la copine et essayer de s'affirmer, qui ne mettait auparavant en concurrence que des modèles d'attitudes locales, s'effectue désormais entre modèles d'attitudes du monde entier.

Les téléspectateurs et les lecteurs voient ainsi se confronter en temps réel les informations qui concourent à la formation de leur personnalité et de leur identité, grâce à l'instantanéité autorisée par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Moments d'expérimentations des modèles d'attitudes, les plages horaires consacrées aux loisirs, dont l'expansion est contemporaine de la domination de l'offre sur la demande, lancent un défi permanent aux adolescents et aux 18 – 35 ans en quête

d'aventures. Face à ces phénomènes, l'ensemble des mécanismes de séduction hérités de la génération de nos parents perd de sa validité.

Les manières de se comporter des années 1970 ont ainsi cédé la place à un nouveau système caractérisé par une mobilité accrue des modèles d'attitude, plus grande que celle des personnes, la rotation rapide de ces modèles et l'interdépendance structurelle des attitudes et de leurs lieux d'expérimentation.

Dans ce contexte, la diffusion tous les quarts d'heures, dans la piscine municipale de Deauville en 1999, d'un jingle (*Téèfun*) annonçant une page de publicité prélevé par Claude Closky sur l'une des chaînes télévisées les plus regardées en France, constituait un dispositif de conscientisation de l'attitude qui était la nôtre au moment de l'écoute de ce même jingle. Imprimé dans la conscience collective, ce jingle renvoyait les baigneurs ou les clients du bar téléspectateurs assidus ou occasionnels de la chaîne, aux images publicitaires évoquées par ces quelques notes : un sourire éclatant, un ventre plat, une main passée dans les cheveux, un regard coquin, une façon de boire un coca, etc. Une fois la surprise de l'apparition sonore passée, chaque baigneur et chaque client du bar était plus ou moins consciemment amené à se poser quelques questions : suis-je pleinement propriétaire de l'attitude qui est la mienne ici et maintenant ou bien cette attitude appartient-elle aux annonceurs ? Quelle est la part de personnalité dans ce sourire éclatant, ce ventre plat, cette main passée dans les cheveux, ce regard coquin ou cette façon de boire un coca ? Suis-je pleinement acteur de ma personnalité puisque les groupes les plus puissants y sont engagés de plain-pied ?

Cependant, s'il est vrai que les usagers des équipements municipaux destinés à occuper le temps libre construisent de moins en moins leur personnalité en dehors des heures d'ouverture de ces mêmes équipements, en matière d'influences sur les comportements, certaines activités sont moins exposées à la rotation rapide des modèles d'attitude que d'autres. C'est le cas notamment des baigneurs qui préfèrent la mer à la piscine. La plage se distingue de son concurrent municipal par une référence particulière à un modèle comportemental organisé autour d'une certaine régulation de l'imaginaire par la variété internationale et par l'existence de certaines scènes cultes ou types du cinéma conçues pour répondre au désir d'ailleurs et d'autre chose, notamment en matière de sentiments. Les attentes des baigneurs ou des promeneurs portent autant sur la qualité

du site que sur l'existence d'un environnement favorable à l'exercice de leur imaginaire. Ainsi la proximité des vagues, la qualité du vent, l'espacement des rencontres avec d'autres promeneurs en basse saison, la présence d'une jetée voire d'un phare, constituent autant de paramètres clés.

La pénétration des technologies du son dans notre imaginaire permet d'améliorer aussi bien l'efficacité de ce que l'on ressent que la diversité des situations rêvées. L'aménagement et le développement de ce que l'on ressent et de ce dont on rêve exigent donc avant tout des sons ou des voix capables d'impressionner la conscience rêveuse en faisant apparaître des images mentales répondant à la demande d'ailleurs et d'autre chose. Si la forte présence sur les plages de postes de radio, de radiocassettes, de baladeurs ou plus récemment de lecteurs CD a longtemps activé la conscience rêveuse des baigneurs ou des promeneurs en offrant la possibilité de s'approprier un grand nombre de chansons, de voix et de sons, *Alex*, l'installation sonore proposée par Marylène Negro sur la plage de Deauville en 1999, permettait d'intensifier certains processus de projection de notre conscience rêveuse dans un ailleurs et un autre chose en offrant des conditions d'expérience personnalisée d'une voix prélevée dans le film de Rossellini *Voyage en Italie*.

À cet égard, la relation entre l'environnement et la conscience qui la traverse apparaissait sous un jour nouveau si l'on considère que le sample de l'intonation et du timbre de la voix d'Ingrid Bergman appelant "*Alex*", étalonné sur cinq niveaux sonores et diffusé par un simple haut-parleur à intervalles plus ou moins réguliers, agissait comme un accompagnement de notre promenade et de la dimension rêveuse de notre conscience. Des silences et des appels que l'on pouvait intérioriser... Des silences et des appels répétés... tourbillonnant avec le vent, nous projetant ailleurs ou nous renvoyant à nous mêmes, à nos propres histoires...

Retour à la réalité de l'espace public... Vito Acconci : "Vous ne pouvez pas faire tout ce que vous voulez dans l'espace public. Toutefois, après un certain temps, vous ne pensez même plus à ce que vous voulez faire parce que vous avez appris les règles. Vous devenez une sorte de citoyen modèle. On a l'impression que l'espace public est lié à certaines règles de civilité. Il y a certaines choses que vous apprenez à ne pas faire en public. C'est une manière de détourner les choses que vous pourriez avoir envie de faire et de trouver une espèce de substitut. Vous n'êtes pas censé baiser avec tout le monde dans la rue, alors à la place, vous allez dîner."²

Soit un enjeu pour la décennie à venir : rêve d'un espace public où les corps ne se croiseraient plus seulement dans l'indifférence, où les visages ne détourneraient plus systématiquement les regards... Rêve d'un espace public où les corps qui s'exposent (les corps désirables et désirant) pourraient suivre leur désir non plus du regard mais du corps... Rêve d'une bonne partie de baise *ici* et *maintenant* (*Why don't we do it in the road?*)... En attendant le grand soir de la révolution sexuelle (usagers des transports en commun et des lieux publics, unissez-vous), la caravane équipée d'un sofa luxueux et d'un lit, conçue en 1995 par l'atelier Van Lieshout pour y faire l'amour – entre autres, dans les villes et les villages de la Drôme (*Bais-ô-Drôme*) – comme espace public alternatif. Puissent les règles de la bienséance trembler à l'idée d'une communauté qui baise dans la rue!

Qu'il me soit permis ici de remercier Guy Debord, La Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR), Friedrich Engels et Karl Marx.

1 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992 (3ème édition), p. 130.

2 Entretien avec l'auteur, Entretien/Intervista/Interview, Acconci, Baldessari, Fabro, Sarkis, Centre culturel français, Lindau, Turin, 1999, p. 10.

OLIVIER MOSSET

INFORMATION TRANSFER

Après *Tabula Rasa* en 1991, et un détour par le Val de Travers, la sculpture revient à Bienne. Comme le dit Marc-Olivier Wahler, après l'art dans les déserts ou sur les terrains de football, exposer dans l'espace urbain n'est plus tout à fait un évènement. N'empêche que, après ce qui n'était pas une exposition (Fibicher, 1991), la recherche du monument perdu (Gauville, 1991) et ce que nous dit Marc-Olivier Wahler (à savoir que la ville a disparu, qu'il n'y a plus de ville, pour paraphraser Paul Tibbetts, Hiroshima 1945, ou plutôt qu'on ne la voit pas, comme ces œuvres "furtives" qui sont celles dont on parle et qu'en général on n'a pas vues), après cette fin de millénaire (qui évidemment n'a rien changé à rien), et à un moment où certains pensent que le nouveau millénaire n'a pas encore commencé, cette affaire tombe assez bien. D'autant plus que (si j'ai bien compris) comme le millénaire, on ne sait pas très bien quand cette exposition a commencé, ni quand elle finira.

Marc-Olivier Wahler pense qu'aujourd'hui les artistes ne font pas spécialement de l'art, que leur références sont urbaines. D'autres (Bourriaud, par exemple) affirment qu'ils seraient plus intéressés par des relations ou des rencontres que par des objets. Depuis déjà un bon moment, l'artiste est fasciné par ce qui n'est pas l'art. Cela a dû commencer par la vie moderne (Baudelaire), cela s'est poursuivi par l'espace entre l'art et la vie (Rauchenberg) et les monuments de Passaic, New Jersey (Smithson) et aujourd'hui, nous dit-on, l'art est interactif et crée des réseaux. L'art est devenu un rapport au monde ou à l'évènement. L'objet a disparu dans sa pratique. L'œuvre d'art s'est dissoute dans l'exposition. En dernière analyse, ce qui marque la fin de l'art, c'est son succès.

Je fais partie d'une génération qui s'est battue pour imposer une certaine idée de l'art contemporain. Si aujourd'hui cette façon de penser est peut-être dépassée, c'est aussi parce qu'elle est acceptée. Non pas que les foules l'apprécient, mais elle fait partie de la culture générale. Elle est connue. C'est ce que dit Vanessa Beecroft¹ : l'avant-garde est déjà en place, il ne reste plus qu'à l'utiliser. Ceux que l'art d'avant-garde effraie signalent simplement son existence. Lorsque quelqu'un, lors d'une série diffusée sur TF1, ouvre un réfrigérateur qui ne contient qu'un yaourt, et dit "on frôle l'art contemporain", c'est que cet art est en place² (même si ce n'est pas à la place que l'on voudrait). On sait aujourd'hui que ceux qui fréquentent les Écoles des Beaux-Arts risquent d'en sortir en faisant des tas de détritius, du strip-tease, des courses de voitures, des films ou, bien sûr, de la peinture à l'huile.

Quant à l'artiste, il peut très bien avoir un restaurant, être directeur (artistique) d'une exposition nationale, consultant d'un bureau d'architectes, metteur en scène ou avoir son travail financé par une agence de communication, à moins qu'il utilise lui-même un bureau de relations publiques. D'ailleurs, le jeune artiste qui a du succès bénéficie souvent d'un soutien financier qui justement lui assure ce succès.

C'est au niveau théorique qu'un problème se pose. Parce que si l'œuvre n'existe plus et si les artistes sont dans la vie comme des poissons dans l'eau, tout cela redevient de l'art dès que l'on en parle. Si le lieu de l'art est presque partout, c'est bien le discours théorique ou le catalogue qui le signale et qui lui indique ses limites. Les problèmes liés à l'œuvre d'art ne seront neutralisés par une narration ou un discours extérieur à son champ qu'au moment où l'on quitte ce champ et que l'on fait autre chose. Une artiste qui, lors de l'une des dernières expositions à laquelle elle a participé, ne voulait pas que son nom soit mentionné (une exposition où par exemple elle a posé un bouquet de fleurs sur le bureau de la secrétaire), s'occupe aujourd'hui d'handicapés. Cette activité est peut-être bien plus honorable que celle d'artiste, mais au fond il s'agit d'autre chose et c'est ailleurs qu'on en parle. L'artiste qui fait le boxeur ou présente un boxeur n'a pas intérêt à se confronter à Mike Tyson, parce que ça remettrait les choses en place. Bien sûr, on n'a pas besoin de faire de l'art ; mais si on le fait, et bien, c'est de l'art pour le meilleur et pour le pire !

On parle beaucoup ces temps d'un art qui ne serait plus autonome ou tautologique. On a dit que les références de l'art d'aujourd'hui sont urbaines. Mais là aussi, il ne s'agit pas tant d'une critique que d'une addition. La lecture verticale historique qui suit les mouvements de balancier de l'art contemporain, figuratif-abstrait, expressionniste-géométrique, peinture-installation ou vidéo, ferait aussi bien parfois de noter que ces mouvements ont aussi tendance à s'additionner. L'art minimal était minimal et pop, l'art conceptuel, pop, minimal et conceptuel, etc. Aujourd'hui l'addition est encore plus complète, et à ces mouvements s'ajoutent MTV, le sport et l'Internet. Si des œuvres sont spécifiques au lieu où elles sont placées ou au lieu où elles se déplacent, elles restent dans le champ de l'art. On n'y échappe pas. Le côté narratif de cette affaire est souvent neutralisé, parce que c'est heureusement une narration que l'on ne comprend pas : soit qu'elle est incompréhensible, soit qu'elle est trop évidente. Je peux comprendre par contre qu'on en ait marre de l'autonomie de l'œuvre d'art.

Celle-ci ne réside d'ailleurs pas dans le fait de montrer un objet n'importe où ou n'importe comment. Elle est bien sûr dans l'autonomie de sa forme. N'en déplaise à certains et même si les artistes s'en fichent, l'art est ce qu'il est et le reste, c'est le reste, Si c'est de l'art, c'est de l'art et si ce n'en est pas, ce n'en est pas. L'autonomie de la forme étant acquise, on est en fait libre d'en faire ce que l'on en veut.

Au fond, aujourd'hui, tous les artistes sont des artistes conceptuels. Moi-même, par exemple, je croyais que j'étais peintre, mais on me dit (*Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Bordas, Paris, 1996) que je suis un artiste conceptuel. Alors, comme cet ami qui s'est fait expulsé de la CGT comme trotskiste et qui est donc devenu trotskiste, je suis devenu conceptuel. Bien sûr, ce nouvel art conceptuel n'est pas l'art conceptuel historique, celui qui ne voulait pas ajouter de nouveaux objets à un monde qui en était déjà plein, ou celui qui affirmait que l'œuvre pouvait être réalisée par quelqu'un d'autre. D'abord cet art conceptuel, comme le dit Peter Plagens³ n'a pas réussi vraiment à éliminer l'objet : il y en a plein et on en retrouve même certains dans des salles des ventes, où ils atteignent des prix tout à fait honorables. C'est seulement maintenant que les artistes conceptuels d'aujourd'hui ne produisent plus d'objet. Ils inventent des dispositifs ou manipulent des signes (Bourriaud). S'il y a quelque chose à vendre, ce n'est pas l'œuvre elle-même, mais ses traces qui ne font souvent que signaler un travail produit ailleurs.

Information transfer, est une œuvre d'art conceptuel d'Eugenia Butler (1969), un *statement* tapé à la machine (*this is an information transfer*) qui est l'œuvre favorite de Peter Plagens. Cela me semble être un titre approprié à ces mots.

Et alors... après la table rase, on ne va pas se mettre ou se remettre à table. D'ailleurs, peut-être que l'on a pas vraiment quitté cette table, peut-être que l'on y est encore, que l'on fait "Chaux-de-Fonds", c'est à dire qu'on reste attablé alors que cette table est vide depuis longtemps. Ou peut-être que le mieux, comme disait Manet, c'est d'aller déjeuner sur l'herbe.

PS.: C'est bien sûr, le numéro spécial de *Beaux Arts Magazine*: "Qu'est-ce que l'art aujourd'hui? Quarante artistes internationaux de la nouvelle génération", décembre 1999) abondamment cité, qui a inspiré ces quelques mots. J'ai noté dans ce numéro spécial des publicités pour des champagnes, des parfums, des apéritifs, un whisky, une maison de ventes aux enchères, quelques sites Internet, Hermes, Cartier (plusieurs pages), Eurotunnel, Audi, Renault, une marque de crayons et quelques autres produits (des galeries?) dont je ne me souviens plus. Il me semble que cela devait être mentionné : *art – the stuff of media*.

1 Beaux Arts Magazine, numéro spécial, décembre 1999, p.26.

2 Eric Troncy, idem, p. 48.

3 Bookforum, printemps 2000, p. 12.

MARTIN CONRADS

COLORIS GLOCAL

À POINT NOMMÉ

Le concept d'*in situ*, (ré)employé dans l'art public des années 1990, renvoyait à une pratique participative qui faisait de l'esthétique le lieu où se rejoignent exigence de communication et intervention dans l'espace réel – par le biais de la sculpture, du simulacre, de la politique, des campagnes, des sondages, etc. Depuis que sont apparus au milieu des années 1990 les nouveaux discours sur le net.art et la net.culture, le concept a connu un renversement partiel de sens et cherché à s'implanter aussi bien sur la toile (notion de site) que dans la spécificité techno-esthétique des lieux d'exposition délocalisés. Parler de *lieu* et de *non-lieu* prit sur la toile une nouvelle signification puisque, par principe, le *site* existe partout où l'on peut se connecter à un domaine, c'est-à-dire effectivement *partout*. L'exigence de communication et l'intervention dans l'espace réel coïncident dès lors que le protocole peut localiser le serveur. C'est donc à travers son mode d'accès que l'espace réel devient un espace abstrait.

Voir dans la ville un réseau d'options dont l'apparition relève du hasard et dont on peut se servir ou non pour aménager une exposition dans l'espace urbain, est une conséquence qui semble aller de pair avec ce qui a été exposé précédemment (tout comme du reste l'apparition soudaine ou la disparition inaperçue d'une œuvre d'art dans l'espace public, a lente infiltration au-delà du seuil de perception ou la transformation silencieuse et inaperçue d'une situation, si subtile qu'elle ne saurait être qualifiée de *changement*). Donner une tournure constructive à ce qui vient d'être dégage reviendrait en fait à transposer, ne serait-ce que de façon allusive, l'escalade des méthodes rencontrées sur le net en matière d'économie et de marketing à la réflexion sur l'espace urbain. L'utilisation des médias par les citoyens progresse en effet infiniment plus vite que leur appropriation critique des espaces publics urbains.

L'organisation, la production et la reproduction de l'art temporaire dans l'espace urbain se réfèrent structurellement à un concept d'espace public émancipateur et régulateur, ainsi qu'à Fluxus, à Dada, aux performances, à l'art d'ambiance, d'une part, et au Land Art d'autre part. *L'art public nouveau genre* – notion déjà en perte de vitesse – est entrée aujourd'hui, et peut-être depuis un certain temps déjà, dans sa phase de réflexion. Désormais, la réaction que provoquent l'espace urbain et ses habitants se situe dans un champ où ce n'est pas tant le désir d'être "accepté" qui importe que celui d'être remarqué.

“On a l'impression qu'à la fin du 20^{ème} siècle, tout ce qui touche à l'art est en pleine mutation (si ce n'est son environnement formel et institutionnel), si bien que l'aspect extérieur d'une œuvre ne permet plus à lui seul de décider si c'est de l'art ou non.”¹ Il semble que l'hypothèse de Stefan Heidenreich puisse désormais s'appliquer aussi aux expositions dans l'espace urbain, mais pour des raisons autres qu'institutionnelles. Depuis au moins la fin des années 1980 (c'est-à-dire depuis le moment où le discours sur les signes a quitté le domaine de la théorie pour entrer dans une praxis urbaine), la réaction suscitée par l'art placé dans le contexte public – qu'elle soit une réaction de surprise, d'irritation ou de désorientation – est en effet devenue pour l'essentiel une question de forme et d'*esthétique*, et non de provocation ou de connaissance. Les années 1990 ont tiré de tout autres conclusions de l'échange symbolique qui a surgi de manière apparemment incontrôlée et s'est joué de la production technique des signes urbains – songeons par exemple aux graffitis. Les *Space Invaders* en mosaïque incrustés dans les murs de Paris, les fringues *skin.com* qu'on use jusqu'à la corde dans les zones piétonnes, et même les “6en” tracés au pinceau à chaque coin de rue de Berlin, tous ont désormais leur propre adresse URL. Celle-ci leur confère une existence topologique numérique au-delà de leur présence réelle. C'est de ce côté-là de la pratique que se situe le marché. Du *tag* entièrement gratuit à la guérilla urbaine et institutionnalisée du marketing, l'espace public devient un marché où l'on ne vend que du neuf et où l'art ne peut plus se prévaloir de la moindre velléité avant-gardiste.

Il n'est pas rare que, dans une perspective systématique, l'art *in situ* tire profit de cette situation en prenant pour thème ces constructions faites d'espace public, d'attente, de circulation et d'éphémère, mais en traitant ce thème de manière interne, c'est-à-dire sans autre ancrage que le système artistique lui-même : “Le passage à une manière horizontale de travailler est en accord avec le tournant ethnographique qui affecte l'art et la critique : on sélectionne un site, on entre dans sa culture et on apprend sa langue, on conçoit un projet et on le présente, et puis on passe simplement au site suivant, où le cycle se répète. Aujourd'hui, parce que les artistes suivent des lignes horizontales dans leur travail, les lignes verticales semblent parfois se perdre.”²

Face à une pratique horizontale qui saute de trope en trope, de site en site, Hal Foster oppose une pratique verticale qui aborde la forme du médium ou du genre du point de vue

diachronique. Diachronique, au sens ici où il ne s'agit pas seulement de se servir de la ville comme d'un parc de matériaux, mais plutôt d'intégrer l'usage, la consommation, la fabrication, la production et la reproduction de l'espace urbain et périurbain dans un travail orienté vers la recherche de tropes potentiels.

THERE'S A CRITICAL MASS IN MY MANY-TO-MANY ART.

L'ornement n'est pas pensé par les masses qui l'élaborent. Aussi linéaire soit-il, aucune ligne ne se détache des particules de la masse pour rejaillir sur la figure d'ensemble. L'ornement s'apparente aux vues aériennes des paysages et des villes en ceci qu'il n'a pas son origine dans la réalité concrète des choses, mais qu'il la surplombe.”³

Ce que Krakauer écrivait en 1927 à propos des événements caractérisés par leur “portée internationale” et leur “auto-légitimation esthétique”, n'est plus vrai depuis longtemps : la masse participe à la cartographie, et est tout à fait consciente de son caractère ornemental. Chaque été, des masses d'artistes, de commissaires d'expositions, de critiques, de visiteurs, de passants (qui se trouvent là par hasard et, de ce fait, rejoignent les rangs des précédents), redessinent par leur seule qualité d'ornement le profil de telle ou telle ville le temps d'un week-end.

La masse des voyageurs, la vitesse des œuvres d'art et la permanence de l'espace urbain doivent entretenir un rapport d'interaction. Le camouflage, le mimétisme, l'évidence, l'usage des *alias*, la minimalisation sont les thèmes qui actuellement, après la pure simulation, peuvent (encore) susciter l'étonnement, et offrir à l'art une opportunité de se démarquer de l'ornementation, sans pour autant perdre le contact avec l'ornement et la masse.

Mais l'art temporaire dans l'espace urbain jouit d'un avantage certain : il réagit peu aux données du Cube Blanc, et encore moins à la pratique routinière bien rodée d'une situation spatiale dépourvue de flexibilité. Il peut reprendre ou préfigurer d'autres combinaisons que celles qui sont traditionnellement attachées à la galerie. Il se joue de l'authenticité du marché et de l'ouverture du lieu, tandis que l'art dans le Cube Blanc doit toujours composer avec l'originalité d'un *intra muros*.

Il lui faut toutefois se restructurer au moment où le fonctionnement de la ville ressemble de plus en plus à celui d'un marché. A l'aide du marketing par l'image et des tendances à la

commutation massive qui se manifestent dans des domaines jusque-là jugés insignifiants, la *ville*, en prenant un coloris *glocal*, se transforme en satellite d'une conscience de masse gagnée par la nouvelle économie et soucieuse de la seule ornementation. Pris dans la double contrainte de l'intérêt particulier et du *Xs4all* (*Excess for all*) désormais consumériste, la masse et l'espace public – en tant que sujet – continuent d'alimenter tout le débat urbain, ou du moins ils sont devenus *le* sujet du marché. Dorénavant on pourrait remplacer *masse* par *prosommateur*.

Là où les chemins de l'art, du marché, du temps et de la ville se croisent, apparaissent des vides qui doivent être régulés et compensés par l'ornementation de l'image d'ensemble. Jesko Fezer et Axel Wieder analysent à ce propos l'instrumentalisation d'une dichotomie qui, avec le feuilletage progressif du marché et de l'espace public, ne fait que s'intensifier : "Surinvestir l'espace public revient à dévaluer l'espace privé, lequel, pris dans une argumentation de type positif/négatif, ne se pense plus dès lors en terme de sphère politique. Mais l'espace public a besoin de cette sphère : celle-ci constitue le lieu où s'élabore toute capacité d'action, celui où s'appréhende la douleur engendrée par le manque, où s'éprouve l'expérience de la distance, où se nourrit le désir d'autonomie. (...) Là où l'espace public est mis en scène dans l'intérêt de l'optimisation du profit, le privé n'en sort pas indemne, lui non plus." ⁴

Le public comme *topos* de l'art dans l'espace urbain et le privé en tant que cible effective du marketing urbain, semblent donc plus imbriqués que jamais. S'ajoute à cela, comme le remarque Simon Seikh⁵, qu'après les stratégies du Land Art et de l'art *in situ* des années 1970, certains projets d'aménagement de l'espace public urbain, se référant aux écrits de Michel Foucault (*hétérotopies*) et de Michel de Certeau (*art du négoce*), et politiquement engagés, ont souvent précipité, dans les années 1990, la théâtralisation et la mercantilisation de cet espace, quand ils ne s'y réduisaient pas tout simplement.

SITUATIONS

Le défi que doivent dès lors relever artistes et commissaires d'expositions consiste à analyser, – outre les changements incessants affectant pratiquement tous les espaces urbains – la mutation radicale que connaissent aujourd'hui tant le concept d'*espace public*

que celui d'intervention, et à immobiliser cette mutation dans le champ artistique de façon à ce qu'apparaisse une critique formelle de la conscience en tant que phénomène temporel. La distinction proposée par Diedrich Diederichsen entre "atmosphère" et "situation" serait ici l'occasion pour les artistes et les commissaires d'orienter leur action dans le sens de la "situation". "C'est dans la situation qu'il faut chercher l'atmosphère, là où son potentiel stratégique est entièrement sondé. Maintenant il faut agir, spontanément ou en fonction d'un plan, de manière politique ou individuelle et/ou anarchique. C'est ici qu'apparaît le sujet souverain, le collectif bien rodé. La situation n'est pas un modèle tout fait et ennuyeux, elle exige de l'adresse dans l'action et de la clairvoyance dans l'interprétation des données. Mais elle est en principe intelligible, et au connaisseur rien ne saurait rester caché ou obscur. On peut en avoir une vue d'ensemble à partir du moment où on sait se mettre dans une position adéquate, celle de l'observateur. L'extrême rapidité du passage de la contingence à la détermination prouve qu'on a su tirer parti de la situation. (...) La transformation de la contingence en situation achève à chaque fois une constellation atmosphérique et en fait une situation que l'on peut retravailler : une praxis."⁶

On retrouve la même inspiration situationniste dans les *Neuf thèses contre les monuments* du Critical Art Ensemble. Ces monuments, dans lesquels on peut voir aussi l'antithèse de l'art délibérément éphémère, apparaissent comme la tentative de créer, à partir d'une situation déjà comprise en tant qu'atmosphère, une contingence qui fait totalement abstraction des aspects temporels de l'*in situ*, dans la mesure où elle en a déjà tenu compte dans son projet. Cela revient à dire que l'existence de ces monuments se définit nécessairement de façon négative : "Les monuments éliminent la perception du lieu. Les monuments décontextualisent leur sujet à tel point que l'expérience de l'individu et le lieu de la vie quotidienne s'effondrent, tombant dans la catégorie de l'idiosyncrasique. (...) Sans la notion de localisation, les marginaux de toute espèce n'ont pas leur place, car le général ne fait pas partie de leur situation (que cette situation soit le résultat de l'objection ou de l'imposition)."⁷

L'apparition d'un art délibérément éphémère dans l'espace urbain serait donc, par un effet de retournement, davantage un résidu anticipé de l'art qu'un monument. Dans le cas idéal, cet art intégrerait aussi le temporel en tant que composante sociale, à la différence du

monument qui, lui, se contente d'amasser autour de lui du temps extérieur, de le stocker et de le restituer en tant qu' "histoire".

Maisons pensantes, prolifération de réseaux, interfaces graphiques (GUI) dynamiques, Global Players, Opéras cérébraux, urbanisme socio-cybernétique, portables à infrarouge, World Gaming, ville.com, cartes météorologiques, ciel ouvert – si l'on entend par là un art qui conçoit la ville comme du visible "en chair et en pierre", on est sûr de rendre les véritables sujets invisibles. L'art de l'espace urbain ne nouerait de contact avec la visibilité ambiante des dispositifs concentrés sur l'invisible, qu'à partir du moment où il s'immiscerait dans l'espace qui sépare la sphère publique omniprésente de la sphère privée qui ne cesse précisément de s'amenuiser. Elle s'amenuise sous la forme de samples, de données résiduelles, de rushes inutilisés, de traces d'usure ou de décollage d'affiches publicitaires.

Il appartiendrait en ce sens à l'art d'adopter au thème de l'art dans l'espace (public), celui de l'espace (public) dans l'art : le premier en tant que bilan d'une atmosphère, le second en tant que possibilité d'analyse d'une situation spécifique susceptible de donner lieu à une pratique.

Comme le dit Franco Moretti en introduction à sa cartographie du roman européen⁸, la géographie *littéraire* peut chercher à s'appuyer sur deux méthodes : celle de l'étude de l'espace dans la littérature (en tant que thème implicite ou explicite de cette littérature elle-même), et celle de la littérature dans l'espace (ses trajets, ses tirages, sa vitesse et ses modes de distribution). Pour Moretti, toutes deux peuvent se recouvrir fortuitement, et elles se chevauchent effectivement au niveau de la méthodologie. Malgré, ou grâce à cela, on peut aborder les deux thématiques de la même façon, à savoir par la voie cartographique, ce qui permet de faire l'économie de l'accès morphologique, lequel ne s'intéresse qu'à la pure atmosphère.

Une adaptation réciproque de ces deux domaines, celui de l'art dans l'espace et celui de l'espace dans l'art, pourrait être un sujet contemporain d'art éphémère dans l'espace urbain, *après* et pendant les débats sur les cartographies d'artistes, les villes virtuelles et les études culturelles. C'est alors seulement que le recoupement des réflexions sur les contenus et les structures pourra profiter à l'art et à l'espace. Ce constat et les conséquences qu'il implique ne sont pas quelque chose de fondamentalement nouveau, mais à l'ère des espaces

numérisés turbo-capitalistes (y compris ceux de l'art et de l'espace urbain), il est urgent qu'ils se réorganisent sans cesse, se protègent ou se fluidifient afin que leur pertinence soit vérifiée ou infirmée.

- 1 Stefan Heidenreich, *Was verspricht die Kunst?*, Berlin Verlag, Berlin, 1998, p. 62.
- 2 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Londres, 1996, p. 202.
- 3 Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1977, p. 52.
- 4 Jesko Fezer / Axel J. Wieder, "Geschickt gemacht: Jesus vertreibt die Händler vom Platz vor dem Tempel", in *Die Kunst des Öffentlichen*, Verlag der Kunst, Amsterdam, Dresde, 1998.
- 5 Simon Seikh, "Site-specificity. From the margins to the social", in *Øjeblikket. Magazine for visual Culture. Special Issue # 1*, vol. 8, 1998, p. 94.
- 6 Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg zur Mitte. Der Sound und die Stadt*, Kiepenheuer & Witsch, Cologne, 1999.
- 7 Critical Art Ensemble, "Nine Theses Against Monument", in *Random Access 2 / Ambient Fears*, Rivers Oram Press, Londres, 1996, p. 26.
- 8 Franco Moretti, *Atlas of the European Novel. 1800-1900*, Verso, Londres, New York, 1998, p. 3.

FRANK PERRIN

LE JOGGER, HÉROS DE LA VIE POSTMODERNE

Si la ville était, dans son acception classique, le réceptacle durable du passage, le container de tous les flux, elle serait aujourd'hui englobée à son tour dans l'idée de passage. Ce n'est plus la ville qui contient le passage qu'elle était censée canaliser, mais au contraire l'idée du passage qui englobe celle d'une ville désormais illimitée, et dans un transit constitutif. Ce qu'elle était supposée héberger l'a finalement submergée. En ce début de siècle, la ville paraît comme une masse flottante de données, dont la cartographie erre désormais tel un fantôme shakespearien entre les réseaux et ses périphéries, entre ses banlieues exponentielles et ses masses communicationnelles.

«LE CIEL AU-DESSUS DU PORT ÉTAIT COULEUR TÉLÉ CALÉ SUR UN ÉMETTEUR HORS-SERVICE.» WILLIAM GIBSON, NEUROMANCIEN

Nous entrons dans l'excentrage constitutif, dans la fin de tous les centralismes possibles menant à une réalité toujours plus réticulaire.

Exit les joies collectives de la place publique, et le rêve dix-neuviémiste des boulevards et des ramblas... Nous avons perdu la ville comme bien propre, et celle-ci s'est effacée derrière l'exclusive question des transports et des flux. On ne vit plus dans la ville, on s'y déplace. Nous avons cessé d'habiter la ville : depuis longtemps celle-ci n'est plus lieu d'habitation, mais lieu de circulation exclusivement.

Bienvenue à Connexion City. Les tours de contrôles ont remplacé l'agora, et les aiguillages en tous genres, toutes les anciennes convergences possibles. Tout comme Chicago fut le laboratoire de l'Amérique urbaine du 20^{ème} siècle, Los Angeles aujourd'hui s'invente les formes économiques et les pratiques culturelles qui façonneront l'urbanité planétaire.

«RESTRUCTURATION ÉCONOMIQUE FAUSTIENNE, POROSITÉ SOCIALE, ANTISÉMITISME DES ÉLITES, CONCURRENCE ACHARNÉE AUTOUR DES EMPLACEMENTS CENTRAUX, FRAGMENTATION ADMINISTRATIVE ET EXCLUSION POLITIQUE DE L'INNER CITY.»

MIKE DAVIS, CITY OF QUARTZ. LOS ANGELES, CAPITALE DU FUTUR

Los Angeles, année 00, demain la ville, sans piéton, sans flâneur ni dérives possibles. La rue a été vidée et le flâneur exproprié par les coulées silencieuses d'automobiles. Dans ce

contexte de désertification récente, il ne reste plus que quelques joggers et autres variantes à roulettes à occuper un territoire toujours plus vacant. Figure d'une résistance improbable dans l'avancée d'un désert croissant, à chaque foulée, il répète cette appartenance désormais impossible et paradoxale. Héroïsme sans autre horizon que la droite devant soi, dans son soliloque entêté, il énonce un territoire désormais fermé sur soi : garder la ligne, contrôler les pulsations, harmoniser l'effort, enchaîner les foulées, trouver des trajectoires, générer du devenir.

«IL FAUDRAIT ÊTRE COMME UN TAXI, LIGNE D'ATTENTE, LIGNE DE FUITE, EMBOUEILLAGE, GOULOT, FEUX VERTS ET ROUGES, PARANOÏA LÉGÈRE, RAPPORTS DIFFICILES AVEC LA POLICE. ÊTRE UNE LIGNE ABSTRAITE ET BRISÉE, UN ZIGZAG QUI SE GLISSE «ENTRE». L'HERBE EST VITESSE.» GILLES DELEUZE, DIALOGUES

Le jogger, surfeur des bitumes, dans ce paysage avancé, est le dernier homme qui annonce la mort ou le crépuscule de l'urbanité, et l'indicateur de cette nouvelle relation à la ville à venir. Cette annonce faite en joggant, il la répète chaque matin ou autant qu'il peut, dans un éternel retour qui affirme une appartenance en temps réel à l'activité, au corps, au travail et à la ville. En soi, le jogger incarne, solitaire, le surhomme dérisoire des cités de demain...

Après le flâneur de Baudelaire, la déambulation surréaliste, le passant de Benjamin, ou la dérive situationniste, le jogger est le héros solitaire incarnant le mieux, ces vingt dernières années, la récente relation à la ville et à son économie.

Le début des années 1980 a vu l'explosion du jogging et de l'aérobic dans une configuration socio-historique précise. Et aujourd'hui, le phénomène trouve sa dimension naturelle, non-officielle, spontanée et planétaire, comme une nation secrète, comme un réseau spontané. Ceux qui courent le font par nécessité intérieure et non plus par mode. Le nombre des joggeurs pratiquant ce sport au moins une heure par semaine est estimé, en France, à environ 2,1 millions de personnes, et à presque 20 millions dans toute l'Europe. Au total, sur notre planète, plus de 100 millions de joggers réguliers, hors de toutes fédérations, sans aucune compétition, comme s'ils pratiquaient une religion muette sans écriture, établissent, dans une impulsion spontanée, un rapport fort et secret au corps, à la ville et au travail. Résistance sans message, ultime promeneur de l'urbanité terminale, dernier acteur dans la ville du capitalisme avancée, le jogger est aujourd'hui le héros de la vie post moderne.

«LE JOGGING, SPORT D'ENDURANCE SE PRATIQUE SUR DES DISTANCES DE PLUSIEURS KILOMÈTRES, LE RYTHME DOIT-ÊTRE LE PLUS CONSTANT POSSIBLE. CE QUI IMPOSE AU JOGGEUR UN RYTHME CARDIAQUE ET UNE FOULÉE RÉGULIÈRE.»

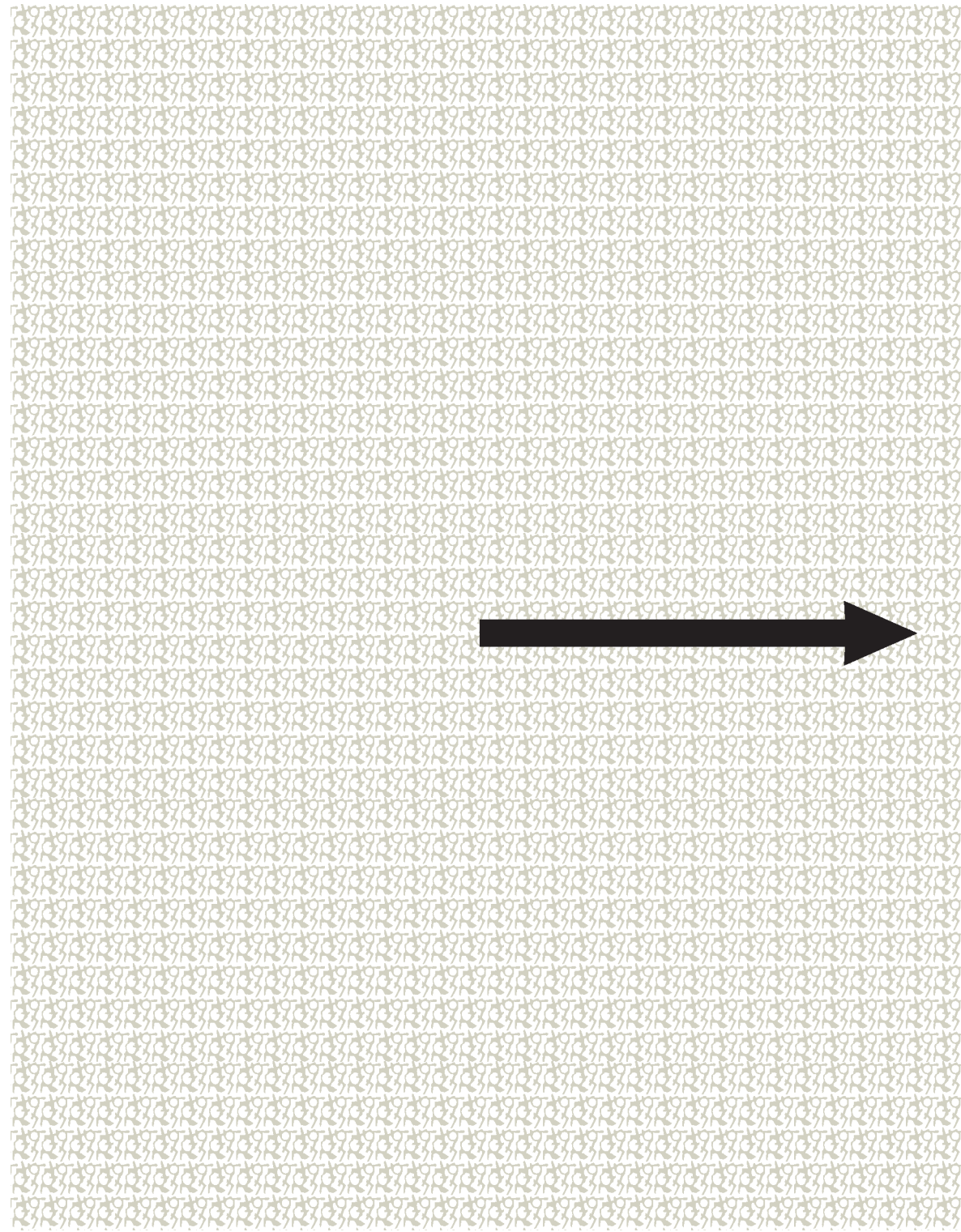
AMBY BURFOOT, THE PRINCIPLES OF RUNNING

Un peu comme l'artiste, le jogger doit garder une ligne de conduite, et soutenir son effort, il poursuit quelque chose de simple et pourtant de paradoxal. Militant crypté connecté aux dilemmes d'aujourd'hui, sur le fil et à bout de souffle, le jogger et l'artiste composent à leur manière avec le contexte donné pour infiltrer en lui des lignes de fuites.

Nous sommes une génération qui ne se reconnaît plus, ni dans la confrontation, ni dans le détournement, mais davantage dans l'esquive et la glisse sous toutes ses formes. Le succès du jogging des années 1980, ainsi que la résurrection du skate et du roller des années 1990, signalent cet ultime rapport à l'urbanité. Le jogger et sa peuplade ont depuis longtemps remplacé le manifestant et sa masse, et les manifestations collectives de rollers remplacent maintenant les plaisirs collectifs des manifestations du 1^{er} Mai. Nouvel individualisme pour certains, ou nomadisme profond pour d'autres, le surfeur du macadam est désormais marathonien, et représente le mode d'être à la ville et à l'espace. Parce que c'est en glissant, en effleurant, que le contexte s'approprie et s'apprivoise. Sans face à face, telle une caresse qui possède ce que les coups ne peuvent obtenir, le jogger silencieux sillonne la rue, et se réapproprie ce que nous avons perdu. L'artiste et le jogger, à l'abri des évidences racoleuses, combinant la subtilité du souffle et l'acharnement de l'effort, dans la réalité rhizomatique des cités, des signes et des données, se mettent en activité et élaborent, en toute simplicité, un travail de longue haleine. Le jogger dans ses foulées, et l'artiste dans ses interventions, entretiennent désormais ce rapport secret à la cité de demain : il ne s'agit plus de se confronter à la ville, mais de s'y infiltrer.

Liens : Brooks Stanwood, Jogging • Amby Burfoot, The Principles of Running • Holt David, Running Dialogue • Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part • Karl Gottlob Schelle, L'art de se promener • Marc Augé, L'impossible voyage • Guy Debord, Internationale situationniste • Fukuyama, La fin de l'histoire et le dernier homme • Hakim Bey, TAZ • Frédéric Fournier, La beauté, la rue (Blocnotes 11) • Armelle Leturcq, Frank Perrin, Géographies transformatrices (Blocnotes 5) • Frank Perrin, Expanded Mix (Blocnotes 17) • Gilles Deleuze, Mille Plateaux • Paul Virilio, Un paysage d'événements • Mike Davis, City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur.





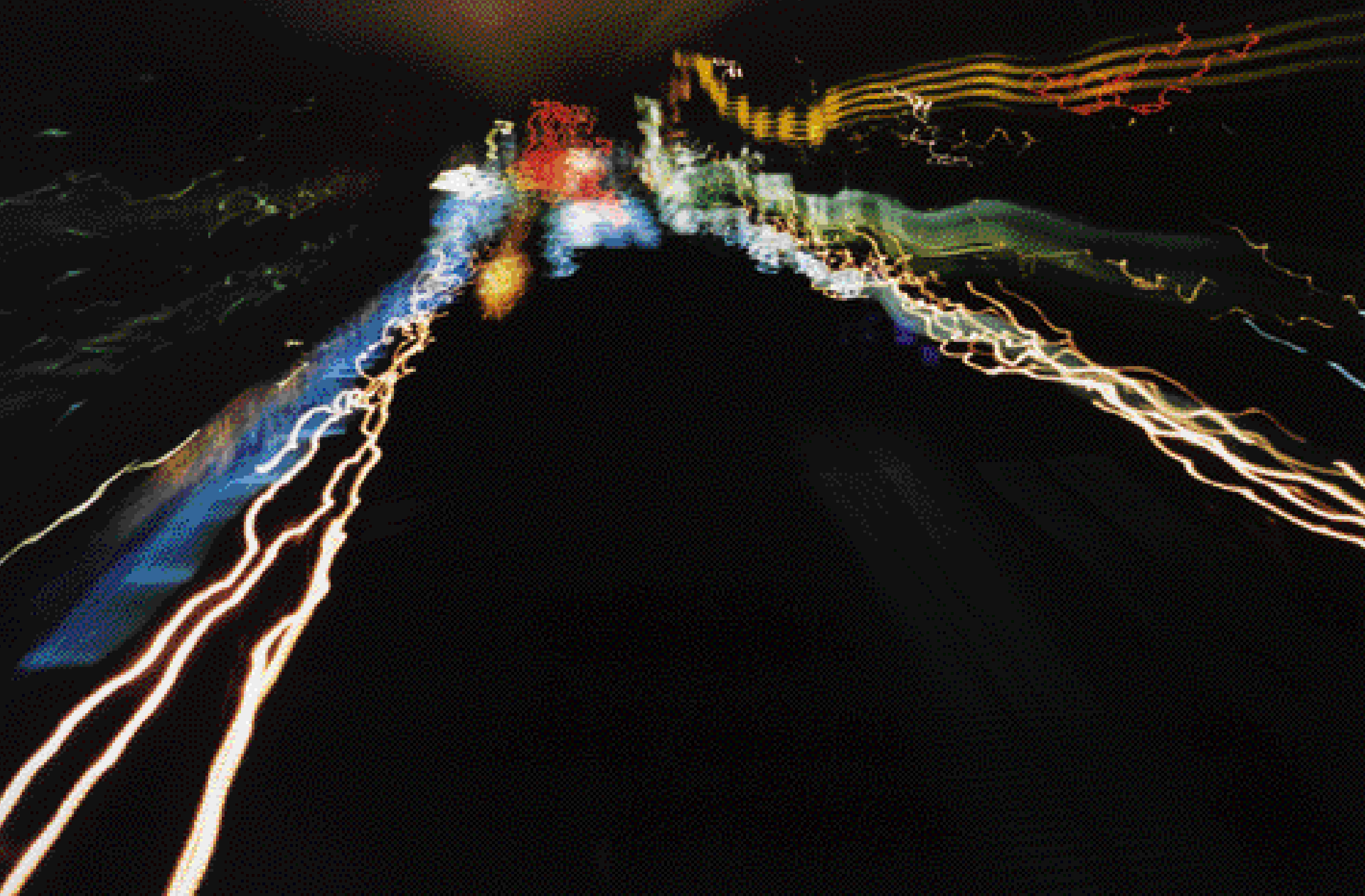
LORI HERSBERGER (CH)



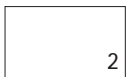
- 1 Ref.
- 2 Burnout, 2000
- 3 Untitled (Free), 1998

DEDICATED TO: 101, 600 PS EXPLOSION, ADVANCED COURSE WORK, AIRBRUSH FACTORY, AJS, AIROH, APRILIA, ARAI, ARAL, ARCTIC CAT, ARROW, ASSEN, AVON ROADRUNNER, BANDIDOS, BANDIT, BBQ, BENELLI TORNADO, BIAGGI, BIG TWIN, BIKEFASHION, BIKER GUIDE, BIKER'S HEAVEN, BILAND/WALTISPERG, BILLET, BIMOTA, BLACK LINE, BLACK SHADOW, BMW, BOARDWALK SHOW, BORN FREE, BP, BRAKE SYSTEM, BREAKIN' THE LAW, BRANDS HATCH, BREAK DISC ROTORS SEMI-METALLIC PADS, BRIDGESTONE, BSA, BSM, BUDWEISER, BURNOUT, CANNONBALLS MRC, CAPIROSSI, CARBON-RACING DESIGN, CENTAURO, CHEYENNE MC, CHILDREN'S FUN PARK, CHOPPER, CLASH OF THE TITANS, CLASSIC CYCLEWEAR, CONTI, COOL PROTOTYPES, COMPETITION SERIES, CRAFT, CRAZY LIGHTS, CREATOR, CROSS PLATFORM, CRUSING BIKES, CRUSTY DEMONS OF DIRT, CUSTOM BIKE, CUSTOM CHROME, CWS, DAINESE, DAKOTA INDUSTRIES, DAMAGE-BIKES, DANGER ZONE, DAYTONA BEACH, DERBY COVERS, DIGITAL FUEL INJECTION, DIJON, DIRTBIKES, DONINGTON, DOUBLE CHAINS, DOUG CHANDLER, DRAGBULL, DRAG PIPES, DRAG RACING, DRAGSTAR, DRAGSTER-LOOK, DREAM MACHINES, DUAL PURPOSE BIKES, DUCATI, DUNLOP, DYNOJET, EASY-RIDER PARTY, EGLI-RACING, ELEPHANT RIDE, ELIMINATOR, ENDURANCE, ENDURO, ESSO, E-STARTER, ESTORIL, EVEL KNEIVEL, EVOLUTION, EXTREME BIKES, FAST BIKE CHALLENGE, FAT ATTACK, FAT BOYS RULE, FIGHT THE LAW, FIGHTERS CUSTOM AND TRADE SHOW, FOOD AND COCKTAILS, FOREVER, FOSTER'S, FREAKPOWER, FREEWHEELS, FRESH CUT, FRISCO BOUND, FUCK IN HELL, GILERA, GOOD VIBRATIONS, GOODYEAR, GORE-TEX, GRAND-PRIX, GRAVEDIGGERS MC, HARD GRIP, HARLEY DAVIDSON INC., HAWKER, HEINEKEN, HEXAGON, HEADSHOP, HELLS ANGELS INTERNATIONAL, HESA, HIGH PERFORMANCE CONTEST, HIGH SPEED, HIGHWAY 666, HILLCLIMBING, HOCKENHEIM, HONDA GOLDWING, HOT ROD, HPU, HÜSSER & HÜSSER, HUNVIK HALLAM, IMOLA, INDIAN, INSPIRATION, ISLE OF MAN, INTRUDER, IRON HORSE SALOON, ISO 9001, IXS, JACK DANIELS, JACQUES CORNU, JAMMER, JEREZ, KAWASAKI, KENDALL, KESS-TECH, KNUCKLEHEAD-CHOPPER, KREIDLER, KTM, KRYPTONITE, KUSHITANI, KYALAMI, LACHGAS-INJECTION, LANE SPLITTING, LASER, LAVERDA, LECTRA, LIFESTYLE, LINE-UPS, LOVE RIDE, LOW POWERED BIKES, LOW RIDER, LUCAS, LUK, NINJA EXHAUST, NOLAN, MAD DOGS MC, MAGNA, MAGNETI MARELLI, MARAUDER, MAXIMUM PERFORMANCE, MATAHEX, MATURE RIDERS, METZELER, MC DEAD RIDERS, MICHELIN, MIDNIGHT GAMBLER, MOBIL, MODERN PRIMITIVES, MONKEY-BOX, MONSTER BIKE, MONZA, MOTACC UNDERTRAYS, MOTOCROSS, MOTO-FASCINATION SHOW, MOTO GUZZI, MOTO RACING, MOTOR CENTER, MOTORCYCLE, MOTORHEAD, MUSCLE BIKES, MUSTANG, MUZZY, MV AGUSTA, NEO-CLASSIC, NIGHTRIDERS, NITROUS OXIDE, NORTON, NOVELTY, NSU, OFFROAD TRAINING, PERFORMANCE PARTS, PERSONAL PLATES, PIRELLI, PIT BULL, PIT STOP, PIZZA KING, POWER COBRA SR-1, POWERBIKE, POWER HORSE, POWER TUNING, PROGRESSIVE SUSPENSION, PRO PERFORM, PROSTAR, PUB RODEO, QUAKER STATE, RACER, RAY BAN, REMUS GENESIS, REAL LEATHER, RED LINE OIL, ROAD PERFORMANCE, RIDE FREE, RIDE-IN-SHOW, ROLLING THUNDER, ROUTE 66, SCANBIKE, SCHOOL OF BAD IDEAS, SCHOVEL HEAD, KEVIN SCHWANTZ, SCORPION, SCOTT, SEBRING, SHOEI, SHELL OIL, SIDEPIPES, SILVERSTONE, SIMPSON, SKYHIGH CHOPPER, SLIDE LIGHT, SLIME-LINE, SLUSH-CUT STYLE, SMOKING SECTION, SOFTTAIL, SPEEDKINGS, SPEED-POINT, SPEED-PRO, SPEEDWAY, SPIDERS BGLD, SPORTSTER SHOW, SPORTY DRAG-STYLE, S & S, STAINLESS STEEL, STREETFIGHTER, STREETWARE, STUNT-SCHOOL, STURGIS, SUPER BABES, SUPERBIKE, SUPERRALLYE, SUPERTWIN TOPGAS, SUZUKI, TAKEGAWA, TANK DESIGN, TATTOO STUDIO, TECHNOFLEX, TECH TURBO CHARGE, TERMINATOR 5, TEST DAY, THUNDER, THUNDERPIPES, TIRE POPPING, TOP FUEL CHALLENGE, TOP SERIES, TOURATECH ELECTRONIC DISPLAY, TRAFFIC LAWS, TRIAL, TRIBIKE, TRIKE, TRIUMPH, TROUBLEMAKER STREETWEAR, TROY CORSER, TUNING ZONE, TWIN AIR, UMBRELLA GIRLS, URAL, USA-TRIP, USD, V-8, VALKYRIE, VINCENT, VIRAGO, VIRTUAL STEER FRAME, VMAX, V-TWIN, VULCAN, WARP SPEED, WAYNE RAINEY, WEST END, WET SHIRT CONTEST, WHEELIES, WILD TURKEY, YAMAHA, ZIPPO, ZODIAC
(DON'T BECOME AN ASSHOLE)





OLIVIER MOSSET (CH)



- 1 Ref.
- 2 Untitled (A Paul Cézanne), 2000
- 3 Neuchâtel, 1997

Quand j'étais petit, comme mon père était fonctionnaire, nous habitions Berne. La soeur de mon père, ma tante, son mari, mon oncle, et leurs deux enfants, mes cousins, qui avaient à peu près le même âge que ma soeur et moi (en fait ma cousine avait exactement le même âge que moi et mon cousin était un peu plus âgé), eux, habitaient Bienne. Ce qui fait que nous allions de temps en temps, en particulier le dimanche, leur rendre visite. Tout cela n'a évidemment aucun intérêt et

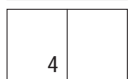
en plus comme je perds la mémoire, je ne me souviens que très vaguement de ce temps-la.

Ce dont je me souviens pourtant, c'est que lors d'une de ces visites, comme c'était dimanche, il fallait aussi faire cette promenade dominicale qui était un de ces rituels des dimanches, avec les habits, l'église le matin (l'école du dimanche) et le repas de midi, que je détestais. Mais dans ce cas, comme nous étions à Bienne, on est allé se promener dans un jardin où il y avait une exposition de sculptures. Mes parents ne s'intéressaient pas spécialement à l'art, peut-être que mon oncle s'y intéressait un peu plus. En tout cas, c'est là qu'on est allé ce dimanche et je réalise aujourd'hui que c'était la première fois que j'ai du être confronté à la fois à l'art et à ce qui devait m'apparaître à l'époque comme quelque chose de moderne. Je ne me souviens plus quel a été mon sentiment à ce moment, j'étais un petit garçon, mais je sais que cette affaire m'a touché parce que pendant longtemps j'ai pensé que le mot "biennale" venait de Bienne, Bienne étant synonyme d'exposition.



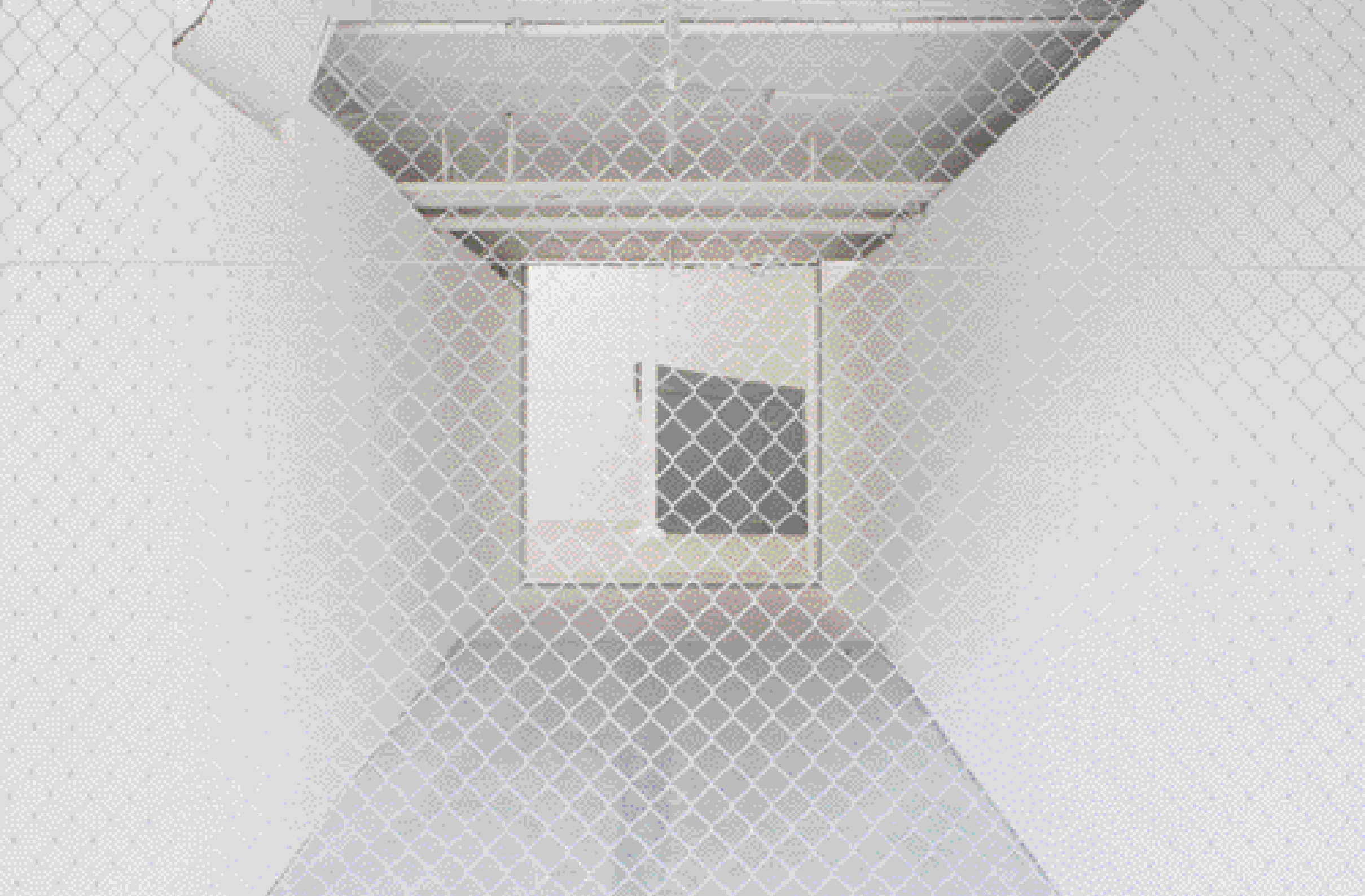


FABRICE GYGI (CH)



- 1 Ref.
- 2 Palissades, 2000
- 3 Palissades, 1998, CAN, Neuchâtel
- 4 Distributeur de bougies, 2000, S.M.A.K., Gand







THOM MERRICK (USA)



- 1 Ref.
- 2 Composition in Blue and White, 1998
- 3 Horizontal Presence, 1999, Galerie S.Kulli, St-Gallen

Brooklyn: at Kent St. and North 1st St. we find a cement block. It boasts the distinction of little significance. Well worn, it's true dimensions are no longer visible. We can see that it is in little use, perhaps only as a marker to a dead-end street, leading to a garbage dump. Don't even bother looking at it.

Next we follow the waterfront of the East River to the Poorly Patched Fence. Anthropologists, generally, investigate culture to examine the inhabitants customs - this feeble attempt, to create a structure - whether for utility or mere stupidity, one might conclude, "we are in trouble." However, the site, vines, cyclone fencing, make it a nice "off" place to visit.

Farther out, we step out on a useless pier. The adjacent structure is a factory melted by fire but not reborn. The shape reminds one of the spine of an old horse. In it's architectural misery the structure seems to be frozen in a last gasp of life. I propose that the building be taken out and shot.

This sexy structure, the most design worthy on the tour, make it almost useless for our purpose. The crumbling elegance hides the sheer formalism of a forgotten past. The repetition of the square, cut against the turning of the arch defines a sophistication that, obviously was deemed not worth saving. Realizing this fact, we must search for a way: rebel the soft, or the pretty.

Dead end and failed building is another of the great lows and mysteries on our path of foreboding streets. The brevity of the the signs, STOP and END is curious. END IS NEAR would be more like it. If left-for-dead structure behind the fence makes us a little depressed, leave and say little.

Moving away from the waterfront and deeper into Brooklyn, at Bayard St. and Leneord St. we visit the defunct diving pool. Graffiti and broken glass adds to the overgrown splendor, as the basin is reclaimed by the brooding wildness that lives in the hearts of men, and weeds.

Dead lofts are artist magnets. For those people that still believe that this fifty year old mode of live/work will indicate commitment to ideals, they will be surprised to find themselves working two jobs to pay for the myth of the Post-WW11 generation. Just say, "No thank you." Work-form follows work-function.

Altered tractor trailer resides, permanently, back down on the waterfront, we cross the neighborhood, away from the lofts by local car service. The trailer offers little, we pretend to study it's intensity, it's corrupt physique. It's utter uselessness is awful and corrosive, and yet, shamelessly complete.

We turn back in the direction that we came before, contradicting a well thought out plan.

It is a site that we noticed from the subtle movement in the suspension in the, not exactly, late-model taxi service. The impression in the road is materialized by an absence of matter. Since this is the sub-premise for the whole tour, we study the air in that area.

The billboard sized statement speaks for itself. The street level experience is somewhat in discord with the patriotic fervor of the message. (We like that, in fact we seek it out.) The image has a second, subtext clearly readable: Americans are slobs.

Under the BOE overpass we venture into an auto wreckage and reclamation yard. Wrecked cars do not have the quality that we are after, even if the grand mistakes they represent do give us a glimmer of hope. The stains on the ground, oil and battery acid are the true find. Stare and marvel at the cement

Now if one were take an aerial view of the locations and the sites, we would see that we have delineated a huge rectangle, bisected by another smaller rectangle, with a third small square, hanging off the big shape, like a tiny head of an animal. We have viewed a monster from below, at the street. At the farthest border, we see a waterway separating Brooklyn and Queens. This is a stinking canal.







GIANNI MOTTI (I)

	1
--	---

	2
--	---

	3
--	---

	4
--	---

- 1 Ref.
- 2 Finishing, 2000
- 3 Gianni Motti Assistant. World Tour, Caraïbes, 1997
- 4 Crash, 2000

La façon dont le cerveau est connecté dépend de l'expérience acquise durant les dix ou quatorze premières années de sa vie.

L'une des premières images que je dois avoir vues, c'est celle de la télé brouillée à cause d'une montagne qui empêchait les ondes d'arriver jusqu'à l'antenne. "En clair", c'était certainement l'image des poules dans le poulailler devant ma maison. Je me rappelle que je restais des heures à les contempler comme hypnotisé. Je connaissais tout sur elles. Je pressentais même le moment où elles allaient pondre l'oeuf. A chaque fois je le prenais et je l'apportais à ma mère en criant tout content : "Le voilà, le voilà!", comme si c'était moi qui l'avait fait.

La personne qui m'a le plus influencé au début de mon adolescence, c'est ma grand-mère. Une femme extraordinaire et l'unique qui allait à la pêche à la place du grand-père incapable d'attraper un seul poisson. Elle avait une technique très spéciale : elle partait discrètement avec une seule canne, mais sur place elle en sortait quelques autres qu'elle gardait cachées dans les buissons. Sur les rives du fleuve Adda, elle plantait les différentes cannes et attendait en tricotant. Elle me disait : "Giannino, plus tard, va ailleurs, le monde est grand, ne reste pas ici, tu vas t'ennuyer...". Dans sa jeunesse, elle avait travaillé dans plusieurs villes d'Italie et une fois retournée au pays, elle avait eu beaucoup de peine à s'adapter. Elle regrettait l'anonymat des grandes villes. Une canne vibre, elle se précipite, attrape le poisson et retourne à son tricot.

Un jour, Don Marco, professeur de religion, organise une course d'école à Milan pour aller voir une exposition sur Alessandro Manzoni¹, qui fait partie – malheureusement – de tous les cursus scolaires d'Italie. Son chef d'œuvre, Promessi Sposi (Les Fiancés), raconte les amours pathétiques de Renzo et Lucia qui ne pourront s'unir qu'après bien des malheurs. Une histoire digne des pires telenovelas... Je découvre Milan et j'aime l'odeur des gaz d'échappement des voitures. Je suis très excité d'être pour la première fois dans une grande ville. Visite du Dôme et pique-nique dans les jardins. Petite récapitulation de la vie et l'œuvre de Alessandro Manzoni et départ pour l'exposition. Là, une dame nous accueille un peu surprise par tout ce public et on se disperse dans la salle. Il y a un tas de choses bizarres et tout à coup les copains se mettent à crier : "Beurk! Y a même la merde de Manzoni!". Don Marco nous rappelle à l'ordre et nous fait quitter les lieux immédiatement. Un gelato et retour à la maison. On en a rigolé pendant des mois. J'ai su quelques années après qu'on était allé voir une exposition de Piero Manzoni.

¹ Ecrivain italien (1785-1873)







ABIGAIL LANE (UK)

	1
--	---

	2
--	---

3	
---	--

- 1 Ref.
- 2 For His Own Good, 1999
- 3 The Figment, 1998

I SPY

"Michael Jackson Sets his Sights on Einstein's Eyes" reads the headline from a newspaper clipping I took a couple of years back. It is commonly known that the brain of the famous father of relativity was removed during his post-mortem in 1955, carefully sliced and distributed among fellow scientists, presumably in the optimistic hope that the mysteries of genius might reveal themselves through its analysis. However, it was a well-kept secret that his eyes were prized from their sockets during this performance and quietly slipped into a small jar. These unauthorized treasures were then stashed in a depository to be enjoyed in private by Dr. Abrams, Einstein's personal ophthalmologist, possible neighbours to stolen money, guns, or secret documents. "When you look into his eyes, you're looking into the beauties and mysteries of the world," he drools, mesmerized by his cache. What with Einstein being famous for his almost transcendent theories on light bending from the stars, I can't help but smile at the irony that, of all the eyes in the world, his lay fixed, lifeless and gazing into the darkness of a bank vault.

As if the story didn't already embody a delicious charisma beyond itself when after forty years these strange relics were released from their prison and put up for auction. The perfect footnote has to be that it is Michael Jackson. Pop's very own Frankensteinian superstar, who is waiting to acquire the gems for his collection of oddities. They say that eyes – the tangible organs through which the outside world is deciphered by way of light – are the windows to the soul, and certainly the world 'vision' may transcend its literal meaning in a spiritual sense. Both the jewels in the crown and the stars in the night, eyes drink from the outside world so that the imagination might be fuelled.

"Looking through Gary Gilmore's Eyes" was a song by the Adverts in the late 70s which alluded to the possible metaphorical implications of seeing the world through a murderer's eyes. (Gilmore's eyes, as his other organs, were donated for transplant after his eventual execution.) Indeed, serious study has been conducted in the past as to the possibility that the retina might retain the ghost impression of its last sight. If this were true a murderer might be caught guilty – photographed and trapped in the glassy pupil of his victim. Wishful thinking, I guess. Yet, these romantic superstitions are as understandable as they are ridiculous and funny. To dwell on such shadows is ancient as it is essential to the contemplation of body and soul, life and death.

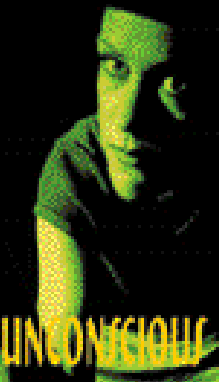


THE FIGMENT



He was the dark...
Her dark...
And he wanted
to play!

ABIGAIL LANE
introducing
HER VERY OWN FIGMENT



BROUGHT TO YOU FROM THE DEPTHS OF HER UNCONSCIOUS

NIKA SPALINGER (CH)

	1
--	---

	2
--	---

3	
---	--

- 1 Ref.
- 2 Transit, 2000
- 3 Untitled, 1998

"das Geheimnis zu langweilen besteht darin, alles zu sagen" Voltaire...

28.1.95 **Sanddornjoghourtterrine** / 9.2.95 Kunstmuseum Bern, Film: "La Ferdinanda" von Rebecca Horn / 28.2.95 lese: "das Buch der Unruhe" von F. Pessoa / 2.3.95 Brig: Ligretto spielen bis zum Umfallen / 22.3.95 Bümpliz: Lesung Reto Hänni: "Hell/ Dunkel" - beeindruckend präzise / 12.7.95 Reithalle Prag: Tony Cragg / 7.10.95 London, Royal Festival Hall: Meredith Monk / 8.10.95 London, Serpentine: Artists from Africa / 4.11.95 Fri-Art Fribourg: Thomas Hirschhorn / 27.2.96 1.Russischstunde / 28.2.96 Kreissaal Bern: Gespräch Abramovic-Lischka / 30.2.96 Kunsthalle Bern: Gregor Schneider / 2.3.96 lese: "Unter dem Vulkan" von M. Lowry / 28.6.96 Belluard Fribourg: Monster-Konzert von C. Marclay / 5.7.96 Film: "Dschamila" nach Aitmatov / 6.7.95 **Gorgonzola-Spaghettis** / 11.7.96 Kunsthaus Zürich: Ina von Lambswerde / 13.7.96 La Verrière: Feierliche Eröffnung des "Antimuseums" für J. Tinguely / 19.9.96 Moskau: Pressekonferenz im "Pilot" / 21.9.96 ICA Moskau: Geburtstag von Joseph Backstein / 23.9.96 Flug Moskau-Jekaterinburg: ganz leer / 25.9.96 Tscheliabinsk: **Bortsch** - my love / 9.12.96 lese: "Der Alte, der gerne Liebesromane las" von Sepulveda / **Freitag der 13.**12.96: Rückenverletzung / 2.1.97 Walker Art Center Minneapolis: tolles Museum! / 11.1.97 Projekt für Kläranlage Fribourg abgelehnt - schade! / 14.3.97 Kunsthalle Bern: Künstler aus Glasgow / 21.5.97 Kunstmuseum Bern: Gespräch Luc Tuymanns / 15.5.97 Kunsthaus Glarus: Helen Chadwick / 26.6.97 Fribourg: Bar Aphrodisiak von J. D. Fleury / 11.7.97 Biennale Venedig: **Saltimbocca** / 14.7.97 Sydney TV: "silent spring" von R. Carson / 23.7.97 Filmfestival NZ: "Happy together" von Wong Kar Wei / 30.7.97 Artspace Auckland: "Stuff" von Coco Fusco und Ngo Bustamante / 11.8.97 Flug Singapore - Zürich / 19.9.97 Münster - Kassel: Stimmhorn Duo mit "melken" / 5.9.97 lese: "Der erste Mensch" von A. Camus und über Michelangelo Pistoletto / 23.10.97 **Kürbissuppe** / lese: "Kunst als Erfahrung" von J. Deweys / 28.10.97 Kunsthaus Aarau: A. Štrba und G. Nussbaum / 8.11.97 Stans: Ausstellung M. Mummenthaler, / 10.11.97 Seewen-SO: Projekt für das Musikautomatenmuseum / 16.11.97 Kirche Pasquart Biel: Nelsonmesse mit E. Capol / 18.11.97 Massaker in Aegypten / 28.11.97 F. Lingg Luzern: Tonbearbeitung für "Scènes" / 29.11.97 **"Bienenstich"** in der Dorfbäckerei Kiental / 4.1.98 Urs Koch Luzern: arbeitet unermüdlich an Vorhangsteuerung / 22.9.98 Manifesta Luxembourg: what a town! / **Freitag, 13.**10.98: N.Y.: Tasche mit ganz viel drin wird mir gestohlen / 8.6.99: **Quarktorte** / 3.9.99 Musik:Cheb Mamie "meli meli" / 25.9.99: Fire Island: lese: "Reasons for knocking at an Empty House" von Bill Viola / Erdbeben in Athen / 16.9.99 New York: Hurricane "Floyd" / 21.9.99 Film: "White cat black cat" von Emir Kusturica / 23.9.99 neuer G4! / 25.9.99 N.Y. the kitchen: Lesung und Performance aus Saphires "Black wings, blind angels" / 30.9.99 N.Y. van Allen Institute: "Is public space dead?" Forum with Janet Abrams, Kadambari Baxi, Antonio Muntadas / 8.10.99 Brooklyn: "Moby Dick" von Laurie Anderson - grosser Frust / Swiss Institute N.Y.: Vortrag von Diawara über Godards TV Projekt in Mozambique / 23.10.99 N.Y. the kitchen: Krzysztof Knittel & John King "Heartpiece" / 31.10.99 Stockhorn: Nebel / 26.12.99: **Fondue** at Linda / 28.12.99: N.Y.:Whitney Museum of American Art, "The American Century,1950-2000" / 20.12.99 Moma: Etoy Pressekonferenz, dann: Phil Niblock / 30.12.99: **Indonesische Nudelsuppe** / 4.1.00: N.Y. Filme von Shelley Silver / 13.1.00 N.Y: News Room mit Peter Fend / 29.1.00 N.Y. the kitchen: "Jet Lag" von The Builders Association und Diller+Scofidio / Film: Boys don't cry / Tanzen mit Pat Hall - super! / PS1 / little Odessa / Wooster Group / KGB-Bar / Saadet Türköz - Löwe / lese: Rolsalyn Deutsche "Evictions" / 18.1.00 Montreal: -43C im Wind / 31.1.00 N.Y. J.F. Kennedy-Belp - Kühe im Abendrot / lese: "Is that art?-the spirit of Art as Activism" von Nina Felshin....





HENRIK PLENGE JAKOBSEN (DAN)



- 1 Ref.
- 2 Angst Tree, 2000
- 3 Smoke, 2000
- 4 Everything is Wrong, 1996

ANGST Lamps 2000

One of the first premises in life is to be scared, afraid, anxious. What are we anxious about ? First, maybe, we have angst about living, facing our existence as it is. We end up dying whether we want it or not. We cannot accomplish everything we wish to achieve. We have difficulties with living our lives. Angst is probably a very immanent and introvert phenomena, like an obstacle in the human mind. Albert Oehlen and Martin Kippenberger made a show in the eighties called Angst and that was the secondary inspiration source for my serie of Angst works. I have only seen the poster for the actual show, and never the show in itself, but the poster was kind of enough. Primary source of influence is the Om begrebet angst [About the phenomena Angst] written by Søren Kierkegaard. He was discussing the phenomena angst in this book. I am not sure whether I really understood this book. I read it long ago, but I'll never forget it. Third source might be the personal close encounter with the subject.







LANG / BAUMANN (CH)

1
2
3

- 1 Ref.
- 2 Childish Behaviour #3, 2000
- 3 YB Stadion, 1999, Wankdorf, Bern

dreamteams

(no chance to win against)



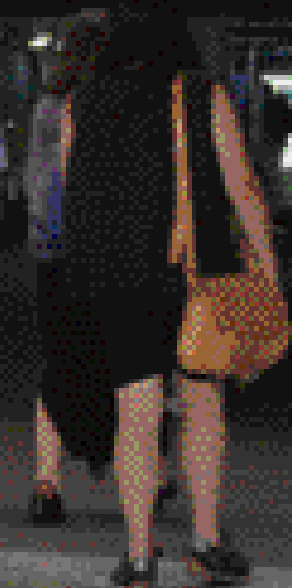
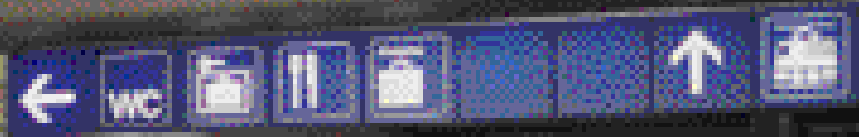
team 1

strikers		
11	Mia Hamm	USA
8	Wen Sun (C)	China
8	Marianne Pettersen	Norway
18	Prelnha	Brazil
21	Mercy Akide	Nigeria
23	Tiffany Milbrett	USA
midfielders		
6	Michelle Akers	USA
10	Sissi	Brazil
5	Cidinha	Brazil
7	Homare Sawa	Japan
16	Manuela Tesse	Italy
18	Irina Grigorieva	Russia
17	Laurie Hill	Mexico
20	Malla Anderson	Sweden
defenders		
2	Liang Wen	China
3	Sun Hui Kim	Korea DPR
4	Lane Terp	Denmark
12	Liping Wang	China
15	Linda Medalen	Norway
14	Nene	Brazil
13	Sara Mohamed	Egypt
goalkeepers		
1	Briana Scurry	USA
22	Hong Gao	China
24	Ulrika Karlsson	Sweden
coaches		
	Sylvie Bodineau	Canada
	Gunnilla Paßhoff	Sweden

team 2

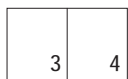
strikers		
9	Andriy Shevchenko	Ukraine
11	Rivaldo Ferreira	Brazil
8	Gabriel Batistuta	Argentina
22	Andy Cole	England
21	Tore Andre Flo	Norway
19	Raul Gonzalez	Spain
23	Michael Owen	England
midfielders		
7	David Beckham	England
10	Zinedine Zidane	France
6	Edgar Davids	Netherlands
18	Roy Keane	England
17	Didier Deschamps	France
16	Steve McManaman	England
20	Juan Sebastian Veron	Argentina
defenders		
5	Jaap Stam	Netherlands
4	Paolo Maldini	Italy
2	Marcel Desailly	France
3	Roberto Carlos	Brazil
15	Siniša Mihajlović	Yugoslavia
13	Frank de Buer	Netherlands
14	Stephane Henrich	Switzerland
12	Taribo West	Nigeria
goalkeepers		
1	Jose Luis Chilavert (C)	Paraguay
24	Edwin van de Sar	Netherlands
25	Berthac	France
coaches		
	Alex Ferguson	Scotland
	Valery Lobanovsky	Ukraine

Time
Kissier
NEW
Leithen Bisp!





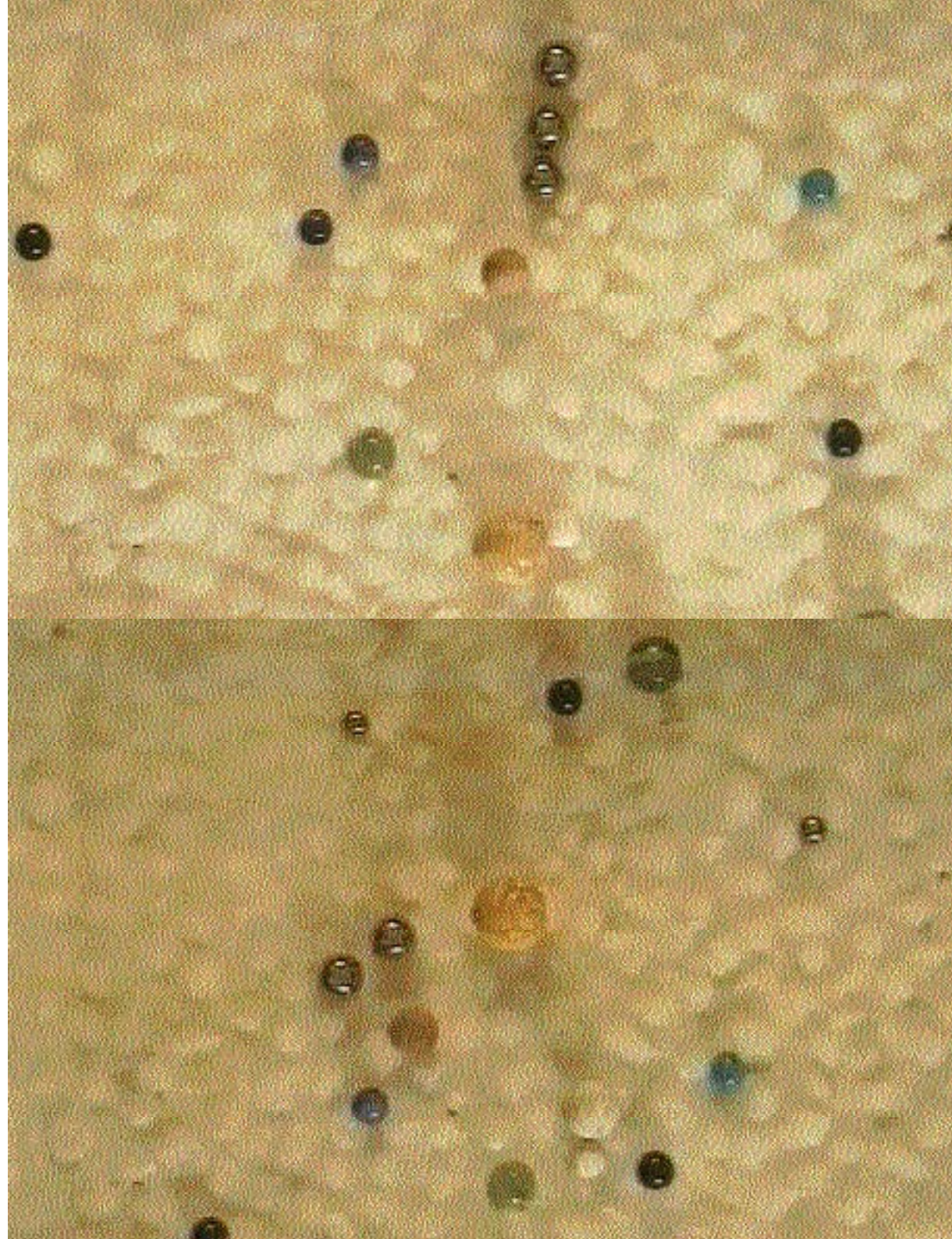
URI TZAIG (ISR)

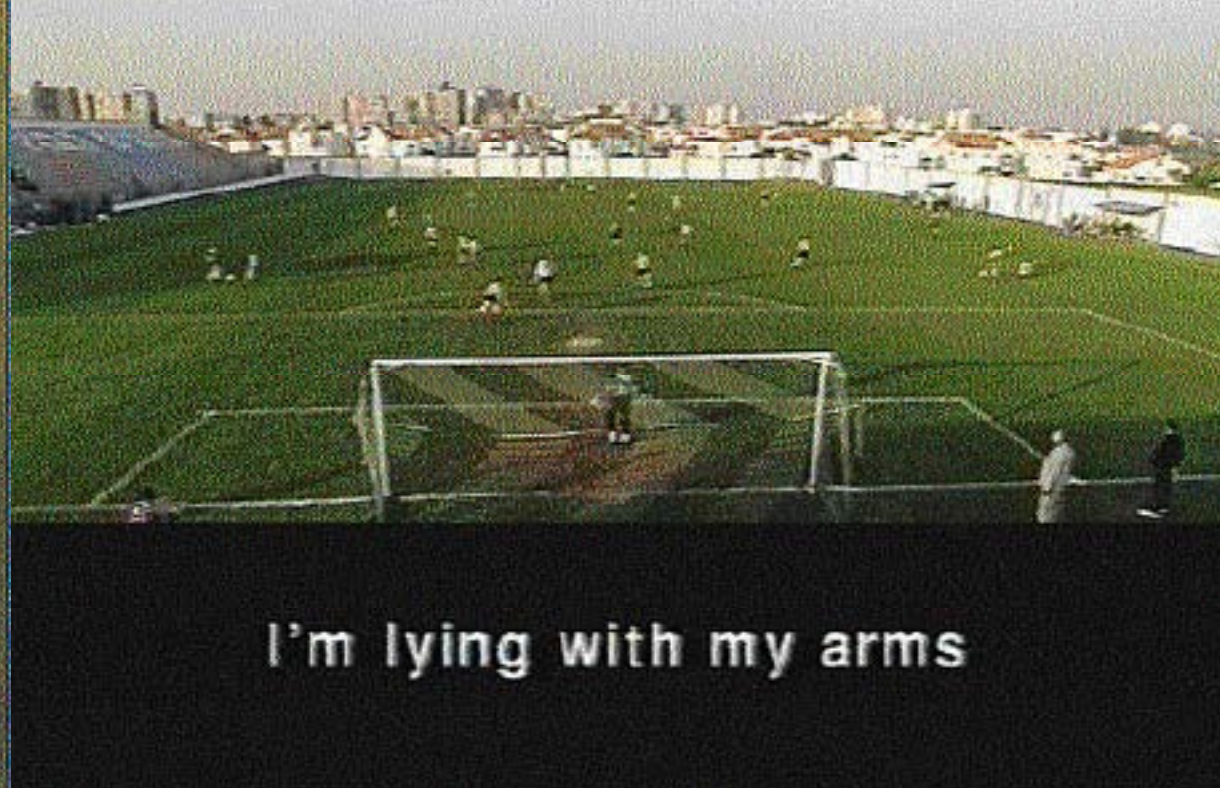


- 1 Ref.
- 2 Trance, 1998
- 3 Play, 1997
- 4 Universal Square, 1995



[Don't give up!]





I'm lying with my arms

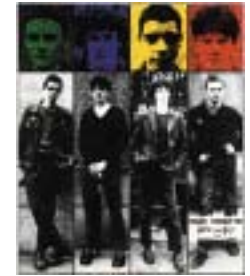
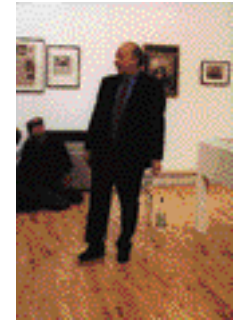


I called her Natanel.

JEREMY DELLER (UK)

	1
	2
	3

- 1 Ref.
- 2 Project for Cream Coffee Lids, 2000
- 3 The Pendyrus Male Voice Choirs, Performing underneath 'Andy Warhol Self-Portrait' (1986), 1999/2000, Centre for Visual Art, Cardiff



Instead of compiling a list of things I ran around my office/studio taking images that appealed to me most. The problem with lists is that I always regret certain choices almost immediately. This way with images at least there is something to look at.





ALEXANDER GYÖRFI (D)

	1
--	---

	2
--	---

3	4
---	---

- 1 Ref.
- 2 Beatballs and Flukes, 1998
- 3 Electric Friends, 2000
- 4 Musique d'ameublement, 1997

ONE MIX

Alabama in the Saturday sun,
Sherlock Holmes is in love.

Autopsy in a jar, you're killing me.

Please don't let me be misunderstood
because I'm only sleeping with my
daddy in the attic.

It is obvious, no fun, no more
tearstained make-up, no return.

Gris Gris gumba ya ya, bang bang
and get thy bearings.

Simply beautiful, ordinary joe is never
too far but jumping someone else's
train.

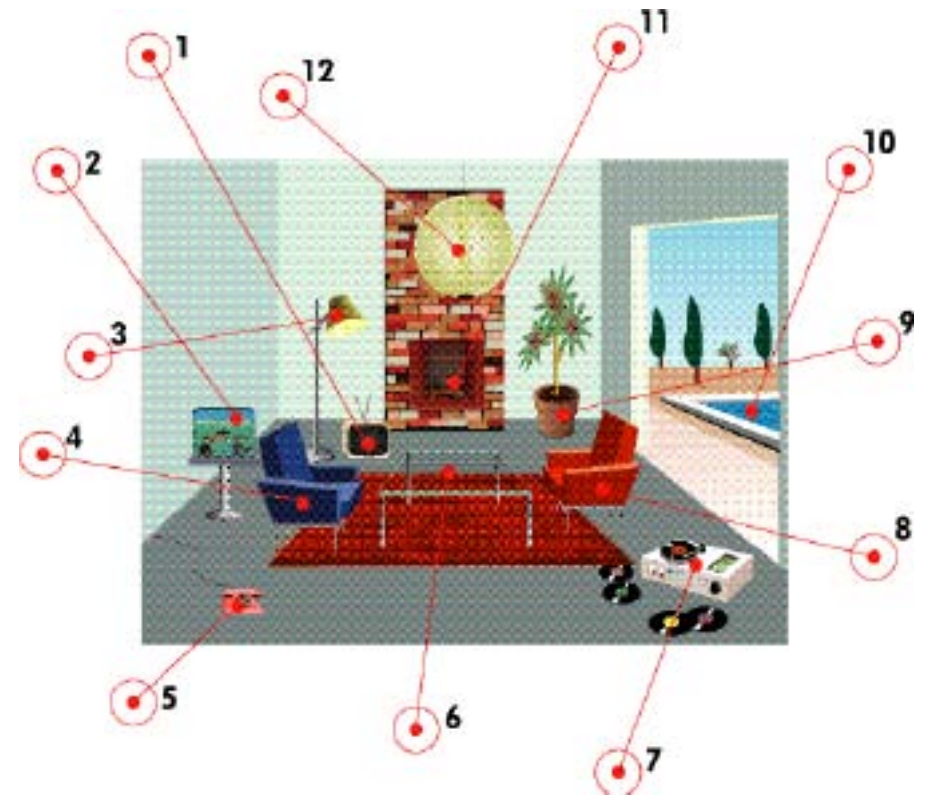
Cruel Hurricane, Wind chimes,
mercy mercy me.

We live in Brooklyn Baby and the
Revolution will not be televised.

Charlie dans le Couleur Cafe,
rote Lippen, blaue Augen.

Neil Young, Nik Drake, Red Crayola, Marine Girls, Fairport
Convention, Dinosaur jr., Pavement, Nina Simone, Beatles,
Dory Previn, Syd Barret, Stooges, Martha Reeves and the
Vandellas, Kinks, Dr. John, Nancy Sinatra, Donovan, Al Green, Terry
Callier, Tim Hardin, Cure, Prefab Sprout, Bob Dylan, Beach Boys,
Marvin Gaye, Roy Ayers, Gil Scott Heron,
Miriam Makeba, Serge Gainsbourg, Deutsch Amerikanische
Freundschaft, Ideal



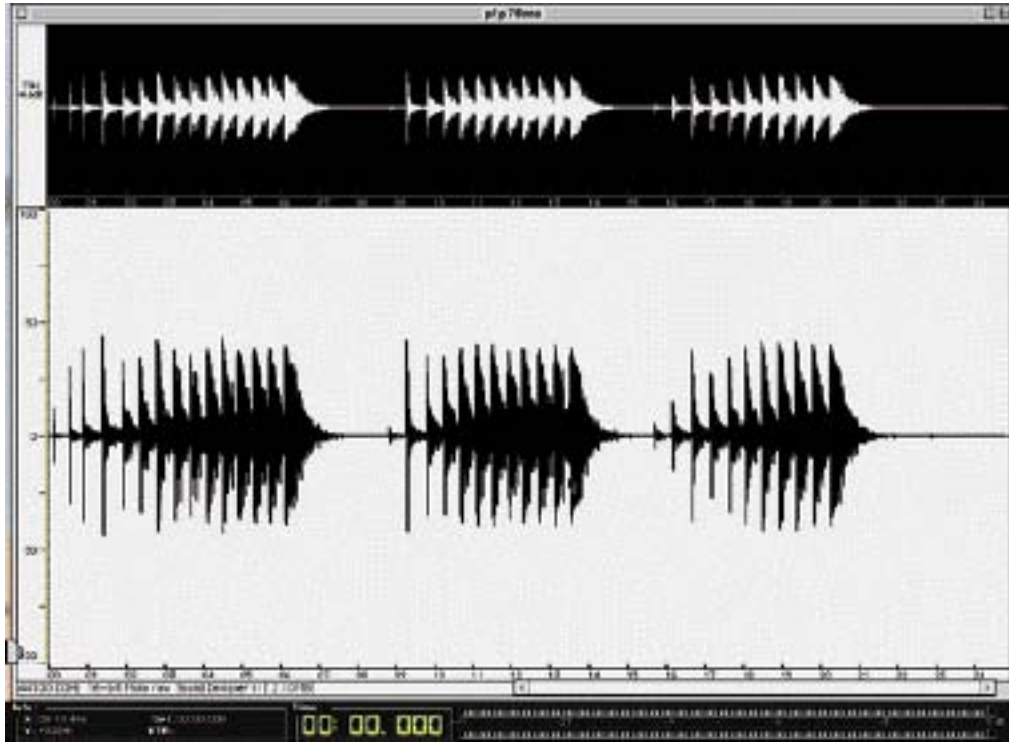


DANIEL FIRMAN (F)



- 1 Ref.
- 2 Do it Yourself, 2000
- 3 Gathering I, 1999

Le sens du mouvement	La mémoire sonore
La foule à contre sens	Les correspondances
Les passages de protection de chantier	La chute
Les micros transformations	L'allocentrisme
L'esthétique du chantier BTP un dimanche après-midi	Les récipients en plastique coloré
Le sens de l'effort	Un bouchon sur l'autoroute
La mémoire d'un trajet	Un empilement de treillis soudé
L'écart	La fabrication
L'approximation	Disperser
La démesure à taille humaine	Le geste le plus court d'un point à un autre
Le coffrage	L'espace de proximité
La contrainte	La neurophysiologie
Le métro	Calais 3 / Bordeaux 1
L'horizontal	Le déplacement
La verticale	La Défense (Paris)
La gravité	L'usure ergonomique
L'objet à faire pour un monde ready-made	La construction en coque
La respiration	Les petites faiblesses
Atteindre	Les simulations du cerveau
L'interprétation d'une description	Le start-upisme artistique
La proprioception l'intérêt de l'autre	La capacité prédictive du cerveau
La faille	La perte
L'esthétique de la fonction	La conduite automobile comme espace de réflexion
La déambulation	Le membre fantôme
Introduire les événements	L'architecture d'un champignon
Molda 3	La bétonnière
L'inversion	L'art égyptien
Les illusions maîtrisées	Le hip hop
L'entreprise	La bionique
Les lois mécaniques	L'outil qui fait mal quand on ne sait pas s'en servir
La dissolution	L'adaptation économique
La danse	Mon premier mur
Le poids	La maizena
Le corps qui habite l'espace	





ETIENNE BOSSUT (F)



1



2



3

- 1 Ref.
- 2 Jardinage, 1984
- 3 NEW..., 1998/1999





D



MARC-OLIVIER WAHLER

«ICH SCHAUTE AUF DIE STADT UND SAH NICHTS» (PAUL

TIBBETS)

Eines meiner Lieblingsvideos zeichnet *“Die besten K.O.s von Mike Tyson”* nach. Jedesmal wenn ich den glücklosen Herausforderer zusammenbrechen sehe, bin ich verblüfft, daß Tysons Faustschlag unsichtbar bleibt. Er ist so schnell und so brutal, daß er sich ins Unterschwellige verflüchtigt. Ich lasse die Szene in Zeitlupe durchlaufen, ich sehe, wie Tyson zum Angriff ausholt – dann nichts mehr. Bloß einen Mann am Boden. Der Schlag scheint sich im Intervall zweier Bilder verborgen zu haben. Wenn *“das Kino 24 Mal pro Sekunde die Wahrheit ist”*, wie Godard behauptete, welcher Wert ist dann den Zwischenräumen beizumessen, jenen Übergangsstellen, welche die Wiederholung der Wahrheit möglich machen ?

In einem aufregenden Essay beschreibt Alexandre Szames, wie *“die Errichtung neuer Wirklichkeiten und der damit verbundene Darstellungs-‘Code’ in die Hände der Militärs übergegangen ist. (...) Die Künstler haben den Kampf um das Bild verloren. Werden sie die Herrschaft über den Sinn behalten können ?”*¹ In der Tat ist das von den Militärs eingeführte und kontrollierte Thema der Unterschwelligkeit wie eine Schockwelle über die Welt der Kunst hinweggegangen. Ein unterschwelliges Objekt sprengt seine optische Signatur ; es lenkt die Signale um, zertrümmert oder absorbiert sie. Es wandelt sich, täuscht vor, weicht aus. Es durchspukt die Ränder. Es sieht, ohne gesehen zu werden. Ein solches Objekt mußte die Künstler faszinieren. Von der hochentwickelten Technologie der Militärs überholt, machen sie sich die wichtigste Eigenschaft dieser unaufhaltsamen Revolution zu eigen : die Fähigkeit zur Infiltration, das heißt, autonome Räume in eine ständige Oszillation zu versetzen².

VERSANDHANDEL UND ELEKTRONISCHE FUSSFESSEL

Die Künstler schöpfen ihre Referenzen nicht mehr aus einem Kunstsystem, das mit seinem selbstlegimatorischen und tautologischen Charakter so etwas wie eine angenehme Ruhezone geboten hat, eine *Offshore*-Plattform, wo der Lärm der Welt als geregeltes Säuseln wie aus einer Klimaanlage anweht. Ihre Referenzen sind urban. Sie gewinnen ihre Struktur in den Strömen, die durch die Straßen, die Peripherien und Passagen verlaufen : hybride, durchlässige Zonen im Zustand ständiger Umwandlung, fortlaufender Oszillation. Reelle oder virtuelle Zonen, extensive Geographien. Die Stadt existiert nicht mehr als Einheit. Es geht nur noch um die Energie des frequentierten Ortes. Das gleißende Licht des Supermarkts, die dunkle Kraft des Spielsalons, das Gehämmer des binären Klangs. Die Stadt als körperloses

Phantom ist nicht länger bewohnbar. Man kann sie nur noch durchmessen, durchfurchen, transplantieren. Wie aber soll man in der Stadt ausstellen, wenn es die Stadt nicht mehr gibt, wenn die Topologie nur noch in einer ununterbrochenen Transferbewegung besteht? Wie soll man sich, indessen die künstlerischen Praktiken sich über ihren Gebrauchswert vermitteln, eine Kunst denken, die weiterhin dadurch bestimmt ist, was sie sichtbar macht? Wie läßt sich ein *Ausstellungswert* gewinnen, wenn anstelle der Verführung durch die Fassade die Energie des Austauschs, der Mediation tritt?

In einer Zeit der Deterritorialisierung und Delokalisierung ist der Begriff des *urbanen Raums* als *öffentlicher Raum* nicht mehr ausreichend definiert. Denn in steter Beschleunigung verschränken sich Öffentlichkeit und Privatheit. Mit mobilen Telefon- und Faxgeräten, Walkmen, schallgedämpften Autos und verspiegelten Brillen kann jeder sich isolieren, sich *entziehen*, selbst in der dichtesten Menge. Und mit Internet, Fernsehen, Versandhandel, Freizeitangeboten zuhause und TED-Umfragen kann jeder seinen Privatraum gegen die kollektiven, öffentlichen Bedingungen ausspielen. Rund um die Uhr mit dem Internet verkoppelte *Live-Kameras* ermöglichen einen fröhlichen universellen Voyeurismus, und ans globale Satellitenortungssystem angeschlossene elektronische Fußfesseln für Häftlinge führen eine neue Form von "öffentlicher" Gefangenschaft ein. Das je spezifische Raum-Zeit-Gefüge von Öffentlichkeit und Privatheit schrumpft zu einem hypnotischen Spiraleffekt zusammen und vermischt sich in einer ständig erneuerten Transferbewegung. Wenn ich höre, wie Soziologen und Anthropologen heute die Stadt beschreiben ("Bedeutung brachliegender Terrains, Parallele zwischen der Vermehrung der Ideen und der Vermehrung der Viren, Konzept der Unkontrollierbarkeit, Notwendigkeit verschiedener Sektoren, usw."), habe ich den Eindruck, es ist von zeitgenössischer Kunst die Rede.

WARTEN AUF SONNTAG

Es ist interessant festzustellen, daß die Künstler ihre Praxis zwar nach urbanen Modellen modulieren, doch die Orte der Kunst für das Funktionieren ihrer Arbeiten nach wie vor als unerläßlich betrachten. Sie regen zu Begegnungen an, vervielfachen die Beziehungen. In einer Art *Multitasking* definieren sie sich aus Schnittstellen, Gesprächspartnern, Intersubjektivitäten. Sie zetteln kollektive Erfahrungen an, splittieren alle autonomen Räume auf und begeben sich

doch unabänderlich in die Obhut der "gesicherten Ateliers" zurück, welche die Räume der Kunst bilden. Sie gehen *on the road*, und zwar zunächst in der durch und durch romantischen Absicht, es, auf ihren mechanischen Raupen John Wayne gleichend, mit den weiten Flächen des Wilden Westens aufzunehmen; danach aber fahren sie heim, und die Stadt hat sie wieder. Sie spielen Fußball, üben sich in der Kunst des Boxens oder der Meinungsumfrage, drehen Filme, spielen Platten ein, entwerfen Tätowierungen, tauschen Mitteilungen aus, gründen kleine Unternehmen, und sonntags basteln sie. Wie alle Welt. Sie suchen keinen Ort zum Erschließen mehr; sie erschließen überhaupt nichts mehr. Sie gehen nicht mehr auf Expedition, sie gehen spazieren. Sie stellen sich der Landschaft nicht mehr als Betrachter gegenüber, sie schmuggeln sich darin ein.

Hier kommt wieder die vorhin aufgeworfene Frage der Referenzen ins Spiel. Hat das Modell Superman, jener mythische Held, der geradewegs vom Planeten Krypton kommt und mit den verblüffendsten Fähigkeiten ausgestattet ist, ganze Generationen von Büroangestellten zum Träumen gebracht, so hat er auch die Künstler verführt, die, wenn man sie fragte, woraus sie ihre Inspiration schöpften, Jahrhunderte lang ohne Scheu auf das Modell Übermensch verwiesen haben. "Wenn ich male, weiß ich nicht, was ich tue", bekannte Picasso – oder war es ein anderer?

DER KÜNSTLER, COLUMBO, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER

Der Frage nachgehend, welcher Fernsehserienheld die Gunst des Volkes erringen könnte, setzte Umberto Eco Inspektor Columbo auf Listenplatz eins (gleichauf allerdings mit Kommissar Derrick)³. Bedürfte es eines gemeinsamen Modells für die Künstler von heute, kein Zweifel, daß auch dabei der Inspektor die Wahl gewänne. Gewiß, er ist nicht so begabt wie Superman. Er fliegt nicht mit Lichtgeschwindigkeit, und ein Supergehör wurde ihm ebensowenig zuteil wie der Röntgenblick. Columbo geht spazieren, spitzt seine Wißbegierde gesprächsweise zu, kleidet sich in einem Supermarkt ein, hebt gerne mal einen. Wie alle Welt. Er vollbringt nicht die leiseste Heldentat, um den Täter zu überführen. Denn der gesteht schließlich immer, zusammengebrochen unter dem Gewicht der Fangfragen. Möglicherweise jedoch gibt es für die Künstler ein Modell, das noch einflußreicher ist als Columbo: dessen Frau. Unsichtbar, unauffindbar, verhält sie sich so unterschwellig wie ein Schatten: Sie infiltriert alle Gedanken des Inspektors mitsamt seiner Umgebung.

Wie Columbo verlassen sich die Künstler ebenso sehr auf ihren Riecher, wie auf die Fügung der Umstände. Wie die neuen Piraten (und die neuen Liebhaber) schreiten sie nicht länger frontal zur Tat, mit dem Strumpf über dem Kopf, hysterischer Stimme und gut geölter, bedrohlicher Waffe. Wie ein Soldat, der etwas auf sich hält, (und wie Columbos Frau) entwickeln sie Strategien der Infiltration, spannen unterschwellige Netze auf und verdrehen die Regeln der Sichtbarkeit. Sie führen befreite Zonen zusammen und aktivieren sie an den Orten der Inszenierung, Produktion und Beurteilung, welche die Räume der Kunst bilden.

ANSTELLE DER KUNST

Was aber kann der Begriff des Raums der Kunst, der Kunststätte heute besagen? Namentlich, seit 1920 im Brauhaus Winter die berühmte Dada-Ausstellung stattfand (wo die Besucher durch die Pissoirs des Lokals hindurch mußten, um in ein zum Teil der Witterung ausgesetztes Hinterzimmer zu gelangen, in dem ein als Erstkommunikantin gekleidetes Mädchen für obszön befundene Verse auf sagte), hat die Kunst diesen Begriff immer wieder in Frage gestellt. 1967 schrieb Smithson in *Cultural Confinement*: "Wie die Asyle und Gefängnisse haben auch die Museen ihre Wälder und ihre Zellen. (...) Die Werke, die man in solchen Räumen erblickt, scheinen aus einer Art ästhetischen Konvaleszenz hervorzugehen. Man betrachtet sie wie leblose Invaliden und wartet darauf, daß die Kritiker sie heilbar oder unheilbar sprechen."

Heute ist diese Kritik zum integrierenden Bestandteil des Kunstsystems geworden, und die Ausstellungen in "außermusealen" Räumen haben sich derart gemehrt, daß der Begriff des Kunstorts zum unbestimmten Begriff wird; denn den findet man genauso gut in einem Museum oder in einer herkömmlichen Kunsthalle wie in einer Küche, an einem Uferstreifen, in einem Supermarkt, einem Krater, einem Eisenbahnwagen, einem Bauernhof, einer Kaserne, einer Raumstation, einem Anrufbeantworter, einem Golfplatz, im Internet oder auf dem Meeresboden...

Es gehört zum guten Ton, die Legitimität der Ausstellung als Medium, das die Vielfalt der künstlerischen Praktiken veröffentlicht, in Frage zu stellen. Diese Kritik ist nicht neu und scheint sogar untrennbar mit der Geschichte der Ausstellung verbunden zu sein. Bereits 1778 schilderte Pidansant de Mairobert die Widrigkeiten, auf die der Ausstellungsbesucher

gefaßt sein muß: "Man durchmißt eine Treppe wie eine Falltür, die trotz bemerkenswerter Weite stickig ist. Ist man diesem qualvollen Schlauch entkommen, verschlägt es einem nahezu den Atem vor Hitze und Staub. Die Luft ist so verpestet und durchsetzt von den Auswürfen so vieler ungesunder Menschen, daß einen entweder der Blitz trifft oder eine Seuche erwischt..."⁴ Solche Kritik bietet sich auch heute an, da man in den achtziger Jahren dem Ausstellungsraum die Anmutung eines adretten Geschäftslokals verlieh, in dem die verfallsträchtigen Objekte auf Abstand gerückt, in Regalen isoliert und in Vitrinen eingesperrt wurden. Die Ausstellung funktionierte als Gelatine, als jener glatt wirkende, aseptische und geruchlose Konservierungsstoff, mit dem etwa eine Pastete überzogen ist. Eine Schutzschicht, die die Wirklichkeit filtert, eine durchscheinende Substanz, die den Gestank neutralisiert und die unvermeidliche Zersetzung aufhält. Dieses Modell freilich läßt sich einleuchtenderweise schlecht mit der Arbeitsweise der heutigen Künstler in Einklang bringen. Denn wie sollte eine Ausstellung als Show Room, autonome Einheit, alle Zeitlichkeit aufhebendes Valium vorstellbar sein, während sich die Künstler für die Störung der Codes stark machen und eher in einer Logik der Bewegung und Geschwindigkeit arbeiten als in einer Logik der Darstellung?

Angesichts dieses Paradoxes wurden in der Welt der Kunst alle erdenklichen Experimente unternommen. Wie wir sahen, ist der Ort der Kunst nicht mehr Alleinrecht der Institutionen. Er ist fortan überall. Die Museen, diese heiligen Stätten der Vitrine, reagieren mit Angst vor der Isolierung und laden neuerdings DJs, Boxer, Pornostars, Jodler und Astronauten ein. Die Mauern sind porös, doch wo auch immer diese Mauern stehen, die Welt der Kunst kann ohne Ausstellung nicht funktionieren. Sie ist eine der grundlegenden Bedingungen des Kunstwerks. Ohne Ausstellung keine Kunst! Ebenso wie die Trias Urheber-Objekt-Publikum ist die Ausstellung (mitsamt ihrem von den Akteuren der Kunst errichteten Legitimationssystem) ein integrierender Bestandteil der ontologischen Struktur des Kunstwerks. Die Künstler haben das durchaus verstanden: Auch wenn die Entwicklung einer bildnerischen Sprache ihre Referenzen aus der Energie des städtischen Raums bezieht, bleibt sie abhängig von dem Kommunikationsmedium Ausstellung.

TRANSPLANTATION UND INJEKTION

Wenn der Ort der Kunst fortan überall und die Ausstellung ein unumgängliches Medium ist, so sind aber die *Bedingungen* von Ausstellungen nicht überall identisch: Man stellt auf der Straße nicht gleich so aus, wie man in einem Museum ausstellt. Allerdings geht es nicht um einen Gegensatz zwischen der Autonomie, die dem Werk im Museum zuteil werden könne, und einer Arbeit, die auf Verknüpfung mit ihrer Umgebung angelegt ist, wie Daniel Buren⁵ ihn aufgestellt hat. Das Werk ist physisch niemals autonom gewesen. Ob eingerahmt, in einem dunklen Projektionsraum abgeschottet oder an einem Schultor verteilt, das Werk ist *transitiv*: Es existiert nur durch die Zusammenhänge und Verknüpfungssysteme, die es aktiviert. Falls ein Stück Autonomie überdauern sollte, so liegt dieses unübersehbar auf dem Feld, worin das Werk sich implementiert (in der Welt der Kunst).

Existiert das Museum erst durch die Werke, die es konstituieren, so sind diese der Straße durchaus entbehrlich. Warum also diese Versessenheit, die Werke aus dem Museum zu holen und auf der Straße zu intervenieren? Wenn die Kunst transitiv ist, wenn die Künstler ihre Referenzen heute aus dem Innern der Stadt schöpfen, so ist offensichtlich, daß die Straße und die urbanen Zonen in ihrer Vielförmigkeit das geeignetste und stimulierendste Terrain für den Anschub solcher Strukturen bilden. Und auch wenn die Kunst noch nicht ganz davon abgesehen hat, möblierbare Räume (Museen, Galerien) zu *erschließen*, so muß sie, sobald sie sich in einen urbanen Kontext, in einen instabilen, in stetiger Ausdehnung begriffenen Raum einschreibt, heute mit einer Logik der Transplantation oder der Injektion arbeiten. Sie stellt sich nicht mehr vor die Welt, um sie besser untersuchen oder beschwören zu können. Sie schmuggelt sich darin ein und fädelt sich durch die Vielfalt der Netze, die unsere Realität tagtäglich knüpft. Unterschwellig wie sie ist, scheint sie sich in die bestehenden Infrastrukturen der Stadt (Dächer, Geländer, Laternen, Asphalt, Geschäfte, Fassaden, Plakate, Verkehrsmittel, Belüftungsschächte, Zeitungen, Fernsehen usw.) einzuschmelzen. Wenn sie dann wieder in Erscheinung tritt, wirkt nichts verändert. Nichts, außer daß sich der Eindruck von einer Parallelwirklichkeit einstellt. Dreimal täglich steht eine Feuersbrunst auf dem Programm, ein Mülleimer niest, Motorradfahrer führen seltsame Choreographien aus, eine unerträgliche Jazzband spielt die schönste Musik der Welt, ein Automat wirft den Vögeln Brot zu, und in den Geschäften werden wir beraten, wie wir am besten Produkte zum Verschwinden bringen, uns zuhause tarnen, Protestant, Künstler oder blond werden...

Mosset behauptet, "wenn es einem gelingt, Kunst als Kunst zu sehen, dann kann der Rest der Welt sein und bleiben, was er ist"⁶. Ich kann weiter meinen Tagesbeschäftigungen nachgehen, die Abteilungen meines örtlichen Supermarktes bleiben unverändert, der Kaffee schmeckt so wie immer, mein Motorrad verliert immer noch Öl... Aber mein Deutungssystem ist erschüttert. Etliche Indizien weisen mich darauf hin, daß etwas geschehen ist. Nichts Außerordentliches. Kein blutiger Mord. Nichts Monumentales. Keine Ankunft eines hysterischen Außerirdischen. Nichts als eine latente Gegenwart, ein Energievektor, eine dunkle Kraft, die meine Sinne verunsichert und meinen Atemrhythmus verwirrt. Ein fortwährendes Oszillieren zwischen zwei Realitäten. Supermans Röntgenblick nützt hier gar nichts.

1 Alexandre Szames, "Esthétique de la furtivité", in 5,6,7,8,9 CAN, CAN, Neuchâtel, 2000, S. 42.

(der Autor greift in diesem Text einige Thesen auf, die er in Crash, Nr. 2, März-Juni 1998, entwickelt hat).

2 Tatsächlich hatten die Militärs seit je einen Vorsprung: "Durch Flucht verschleiße ihre Kräfte, säe Zwietracht unter ihnen. Überrumpele sie, bewege dich im Unerwarteten. Sei subtil bis zur Unsichtbarkeit. Sei geheimnisvoll bis zur Unhörbarkeit. Dann wirst du das Schicksal deiner Gegner beherrschen können." Dies ist kein Fortgeschrittenenkurs für Künstler auf der Suche nach Erfolg, sondern eine der berühmten Regeln aus der Kriegskunst, die Sun Tzu vor etwa zweieinhalbtausend Jahren in China verfaßt hat.

3 Umberto Eco, "Conclusion 1993", in De Superman au surhomme, Grasset, Paris, 1993, S. 210.

4 Ekkehard Mai, Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München-Berlin, 1986, S. 18.

5 "Kunstwerke einfach so aus dem Museum herauszuholen und sie im öffentlichen Raum, für den sie nicht gemacht sind, aufzustellen, oder aber – und schlimmer noch – sich auf der Straße ebenso ungehemmt zu verhalten wie im Schutz der Museen, das scheint mir nicht nur von vorneherein zum Scheitern verurteilt, sondern ich würde es als ein vollkommen rückständiges, unpassendes, ja pathologisches Verhalten seitens der Künstler ansehen. Die Straße muß erst noch erobert werden, und zu diesem Zweck braucht man andere Waffen als diejenigen, die sich in den bisweilen recht gemütlichen hundert Jahren im Museum bewährt haben. (...) In meinen Augen liegt gerade einer der Vorzüge des öffentlichen Raums darin, den Irrtum von der Autonomie des in ihm gezeigten Werkes zu zerstören. Wenn es mit der Isolation des Werkes vorbei ist, muß man die Heterogenität eines Ensembles akzeptieren." (Daniel Buren, "Kann die Kunst die Straße erobern?", in Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern, 1997, S. 493 und S. 502)

6 Olivier Mosset, Gespräch mit dem Verfasser, Mai 1996.

(Fügen wir hinzu, daß unsere ästhetischen Sprachspiele – um Wittgenstein zu paraphrasieren – mit der Gesamtheit unserer Sprachspiele kommunizieren.)

JOSHUA DECTER

KOMMUNIKATION STADT

Auf der Ebene der Metapher ist jede Person eine Stadt, genauso wie jede Stadt grundsätzlich ein Kompositum, eine abstrakte und materielle Verkörperung ihrer Bevölkerung ist, das wiederum in einem Verhältnis zu spezifischen Codes und Systemen der Bewohnung steht. Es gibt signifikante Unterschiede zwischen verschiedenen urbanen Territorien überall auf der Welt (davon kann jeder Tourist erzählen), und dies gilt besonders für den Vergleich zwischen Entwicklungsländern und spätkapitalistischen Nationen. Es ist also unmöglich, eine singuläre und universelle Definition der Stadt zu erstellen. Jede Stadt ist, unabhängig von ihrem geographischen Ort und/oder ihrer soziopolitischen Situation, ein multidimensionaler Komplex unvermeidbar paradoxer Elemente, in welchem Heterogenität und Homogenität in einem ständigen Spannungsverhältnis koexistieren. Städte besitzen die Kapazität, alles in ihr dichtes Gewebe inkorporieren zu können; Städte fördern den sozialen Austausch und können gleichzeitig alle denkbaren Formen der Transformation verursachen. Die Überlagerung der Rhythmen von Statik und Bewegung ist charakteristisch für jeden urbanen Kontext. Die Stadt ist ein Amalgam des öffentlichen und privaten Raums, des Sozialen, des Anti-Sozialen; eine Verschmelzung von Politik, Religion, Kultur, Gesundheit, Krankheit, Reichtum, Armut, Gesetz, Kriminalität, Sex, Abstinenz, Geburt, Tod, Schmutz, Elektrizität, Kommunikationssystemen, Fauna, Flora, Transportsystemen (in öffentlicher und privater Form), verschiedenen Architekturen und noch vielem mehr.

Der Philosoph Henri Lefebvre versteht die Stadt als Arena für "das Aufeinandertreffen von Unterschieden", als einen Raum, der sowohl gesellschaftliche Beziehungen herstellt, als auch von gesellschaftlichen Beziehungen hergestellt wird. Lefebvre verweist auf den Umstand, dass wir dazu neigen, die moderne urbane Umwelt unter widersprüchliche Begriffe zu fassen: Wir verstehen die Stadt als abstrakten Raum, der auf hierarchischen Modellen (z.B. Zentrum und Peripherie) fußt, die die herrschenden ökonomischen Verhältnisse stärken, aber auch als einen Raum der Brüche, der Entkoppelungen, des Flusses und der "Pulverisierung" (Lefebvre). Gegen die Absicht der Homogenisierung des urbanen Raums gemäß der Logik eines fortgeschrittenen Kapitalismus versuchen soziale Subjekte, bzw. Individuen, andere Nutzungsformen dieses Raumes zu artikulieren, indem sie ihre Vorstellungskraft als Werkzeug einsetzen, um die urbane Ordnung immer wieder neu zu verhandeln.

"In einer Stadt sind bewegliche Elemente, darunter vor allem die Menschen und ihre Aktivitäten, genauso wichtig wie ihre stationären, physikalischen Bestandteile. Wir sind nicht

nur bloße Beobachter dieses Spektakels, sondern Teil davon. Mit anderen Beteiligten teilen wir uns diese Bühne. Meistens ist unsere Wahrnehmung von Stadt keine dauernde, sondern eine eher partielle, fragmentierte, die von anderen Anliegen durchsetzt ist. Nahezu alle Sinne sind an dieser Wahrnehmungsoperation beteiligt, und das daraus resultierende Bild setzt sich aus all diesen Sinneseindrücken zusammen.“¹

Bis zu einem gewissen Grad ist die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachtende Entwicklung von Kunstausstellungen, die sich mit dem urbanen Raum / der Stadt beschäftigen, mit einer umfassenderen Frage verknüpft. Es geht hierbei um den Versuch, die relative Autonomie der Kunst in der Moderne aufzubrechen, und die Praxis, Sprache und Ideologie der Kunstproduktion in den Rahmen des sogenannten „Alltagslebens“ zurückzuholen. Die Kunst soll ihre spezialisierten Kunsträume – Atelier, Galerie, Museum und private Sammlung – verlassen und in die sogenannten gewöhnlichen Areale des Lebens zurückkehren: Dies sind die Straße, das Zuhause und so weiter. Die Kunst soll also in die Domäne des Nicht-Spezialisierten zurückgeführt werden, wodurch sich ihr gleichzeitig die Möglichkeit eröffnet, die Beziehung zwischen Kultur und Öffentlich neu zu erfinden. In gewisser Weise reflektiert diese Herangehensweise ein jüngerer, nämlich im späten 20. Jahrhundert anzutreffendes Vorhaben, das die isolierte Aktivität modernistischer Kunst wieder in den „Mainstream“ kultureller Aktivitäten einspeisen wollte.

Mit der Entstehung industrialisierter urbaner Zentren im Europa des mittleren und späten 19. Jahrhunderts und des mit ihr einhergehenden bürgerlichen Selbstbewusstseins, einem neuen Modell sozialer Organisation anzugehören (das auf lebendige und poetische Art in den Schriften von Baudelaire widerhallt, später mit Breton metaphorisch durch Paris mäandert und noch später in den situationistischen Werken Debords artikuliert wird), ist die Bühne frei für einen Stadtbegriff, der das Urbane als Kontext für die Entfaltung ästhetischer Erfahrung versteht. Dies wird schliesslich zu einer maßgeblichen, wenn nicht gar paradigmatischen Vorstellung des 20. Jahrhunderts. Auf gewisse Weise löst die Stadt so die Natur in ihrer Funktion als Muse ab. Sie ist ein neues, urbanes Erhabenes, das durch diejenigen Künstler, Dichter, Architekten und anderen kulturellen Produzenten veranschaulicht wurde, die die soziale Energie der Stadt als Treibstoff für ihre Experimente und Innovationen nutzten.

Wie sonst sollte man etwa die frühen Collagen Picassos verstehen, der Zeitungsfragmente in die semiotische und materielle Textur seiner künstlerischen Sprache einbaute, um somit auf ein primäres, „alltägliches“ Massenkommunikationssystem innerhalb des urbanen Raums zu verweisen? Oder denken wir an die Beschwörungen der neuen modernen Erfahrung, die sich in bestimmten Arbeiten der Futuristen äussern. Sie bewunderten nicht nur die Dynamiken der Industrialisierung, sondern waren vielmehr bestrebt, auf visueller Ebene die Gleichzeitigkeiten innerhalb des sozialen urbanen Raums zu invoizieren, die die ersten Dekaden des letzten Jahrhunderts mit sich gebracht hatten. An dieser Stelle dürfen auch Legers Visionen der Beziehung zwischen Arbeit, Architektur und Industrialisierung nicht vergessen werden. Am bedeutendsten sind in dieser Hinsicht aber wohl die Aktivitäten der Dadaisten, die den urbanen Raum oft strategisch als Plattform nutzten, um ihre materiellen und symbolischen Revolten gegen die offensichtliche Homogenität des bürgerlichen Lebensstils und seiner Werte und die damit einhergehende Entfremdung der avantgardistischen Kunst vom größeren kulturellen Kontext zu inszenieren. Mit dem hier vorgenommenen Bezug auf diese Geschichte wird aber auch die Beschäftigung mit einem immer wiederkehrenden kulturellen Paradox unumgänglich. Mit Blick auf die Implikationen des Dadaismus sollte klar sein, dass jeder anarchistische Versuch, künstlerische Konventionen zu zerstören oder zu subvertieren, vielleicht unbewusst auch der Versuch der Reintegration von Kunst in das Soziale & Politische war, und somit der Kunst wieder eine instrumentelle Funktion verlieh (auch wenn sie in der Verkleidung des Nicht-Instrumentellen daherkam). Die Negation der Kunst dient hier der Schaffung einer neuen Form kultureller Beziehungen.

In *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt*, einem kontroversen, oft diskutierten Text aus den frühen 1980er Jahren, reflektierte Jürgen Habermas über einen anderen Aspekt dieses Paradoxes. Habermas behauptete, dass die surrealistische Revolte gegen die post-aufklärerische Rationalität und die Trennung von Kunst und Leben (also der Versuch, Kunstobjekt und Alltagsgegenstand, ästhetische Interpretation und Alltagsdenken auf konzeptionell/symbolischer Ebene wieder miteinander zu versöhnen) ironischerweise dazu diente, die Autonomie des Ästhetischen durch die Hintertür wieder einzuführen. Habermas argumentierte, dass noch die radikalsten Attacken gegen die bürgerliche Autonomie der Kunst (durch Künstler und Kunstspezialisten) lediglich für einen Moment die Inhalte einer autonomen kulturellen Sphäre aufsplit-

terten, nämlich die Sphäre der visuellen Kunst. Im Ergebnis wurde die Autonomie der Kunst aber tatsächlich gestärkt, weil Angriffe auf eine spezifische kulturelle Sphäre (Avantgardekunst) keinen transformativen, also entsublimierenden Effekt auf eine rationalisierte Gesellschaft haben konnte, in der es keine Kommunikation zwischen getrennten Bereichen der Spezialisierung gab. Wenn man dieser Überlegung Habermas' zustimmt, könnte man untersuchen, wie die relativ autonome, spezialisierte Sphäre der Kunstwelt sich auch die radikalsten sozialen, politischen, konzeptionellen oder ästhetischen Gesten als Konventionen oder Genres einverleibt. In der Vergangenheit konnte man den beinahe unvermeidlichen Prozess beobachten, in dessen Verlauf verschiedene "radikale" künstlerische Sprachen, innovative Ausstellungskonzepte und gewagte kuratorische Strategien sich bald in ein Set bekannter Konventionen oder Genres verwandelten.

Dies wiederum ist vielleicht das logische Ergebnis der historischen und ideologischen Charakteristika des Avantgardismus, die das "Neue" unweigerlich institutionalisieren und verdinglichen. Wir haben uns an das ständige Oszillieren von Expansion und Kontraktion, Fortschritt und Rückschritt gewöhnt. Um einen amerikanischen Ausdruck zu gebrauchen: "Einen Schritt vorwärts, zwei zurück". Jedesmal, wenn wir die Sprache und/oder den Kontext der Kunst bis zum "Point of no return" (also das Kollabieren der Unterscheidung zwischen Kunst und "Wirklichkeit") auszudehnen versuchen, müssen wir uns der unausweichlichen Wahrheit beugen, dass die Kunst nicht dasselbe ist wie unsere Alltagswirklichkeit. Die Kunst konstituiert ihre eigene Realität. Und jedesmal, wenn wir versuchen, die relative Autonomie der Kunst im täglichen Leben verschwinden zu lassen, sehen wir uns mit einer fundamentalen Inkompatibilität auf der Ebene der Bedeutung konfrontiert. Dieser Umstand vergrößert letztendlich den Unterschied zwischen Kunst und allem anderen, selbst wenn wir von der Annahme ausgehen, dass die Kunst lediglich ein Teil von allem anderen ist, das nicht Kunst ist. Die letzten 50 Jahre (und vielleicht sogar noch länger) hat dieses philosophische Dilemma – das fundamentale Dilemma der Avantgarde – eine Frustration unter bestimmten Künstlern, Theoretikern und Kuratoren ausgelöst und zur Suche nach alternativen Territorien für die Schaffung von Kunst geführt. Fluxus reflektierte in seinen amerikanischen wie seinen europäischen Variationen eine künstlerische Haltung, deren Produktion sich aufgrund ihres ephemeren, ereignisorientierten Charakters der historischen Institutionalisierung entziehen sollte. Paradoxerweise existiert Fluxus daher heute

nur noch in Form von Archiven, und ist somit umso mehr von den traditionellen Systemen des Museums und der Kunstgeschichte abhängig. Man kann Aspekte von Post-Fluxus in den Arbeiten einer jüngeren Generation erkennen, die in den Neunzigerjahren das Modell von Kunst als sozialer Aktivität und Ereignis noch einmal überdachte. Im Zuge dieser Wiederaufnahme von Ideen haben sich bestimmte Künstler mit Elementen des urbanen Raums beschäftigt, die in Beziehung zu den institutionellen Orten der Kunst als peripher erachtet werden. Das Problem, das sich aus diesem Vorgehen zumindest theoretisch ergibt, besteht darin, dass Kunstaktivitäten, die sich in einem traditionell nicht der Kunst zugehörigen Raum entfalten, diesen Kontext temporär zu einer Verlängerung des Kunstsystems umdefinieren. Dieser Effekt ist kompliziert, interessant und nicht zuletzt problematisch.

Die Frage der Erweiterung der künstlerischen Sprache und der Orte, an denen Kunst produziert wird, beschäftigte eine ganze Reihe von "Post-Atelier" Konzeptualisten, die in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren auftauchten. Darunter wären etwa Douglas Huebler, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Robert Smithson, Michael Heizer und Alice Aycock zu nennen, wie auch die urbanen Interventionen von Gordon Matta-Clark. Im Hinblick auf Smithson ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, dass seine Praxis immer das subtile Spiel zwischen Ort und Nicht-Ort, zwischen einem entfernten Platz in der Natur und dem Kontext der Kunstgalerie, berücksichtigte. Smithson deckte auf, dass es kein 'Ausserhalb' des Kunstsystems gibt – sondern vielmehr eine Serie von dialogischen Relationen, die zwischen unterschiedlichen Kontexten formuliert werden können. Einige Zeit später kehrten Künstler wie Michael Asher und Hans Haacke zum Museum als dem Ort kultureller Autorität zurück, um die institutionelle Macht kritisch zu infiltrieren und zu dekonstruieren. Solche Strategien verwandelten sich schliesslich in das Genre der "institutional critique", die durch Künstler wie Louise Lawler, Mark Dion, Christian Phillip-Müller und Andrea Frazer artikuliert wurde. Ironischerweise (vielleicht aber auch gerade nicht) wurde die Kritik an den Institutionen selbst institutionalisiert – denn dies war eine unvermeidliche Entwicklung, da die Taktiken der kritischen Infiltration immer nach einem gewissen Grad an Komplizenschaft mit der Autorität des Museums verlangten. Nachdem von solchen Paradoxa und Double-Binds eine Art tautologischer Kollaps herbeigeführt worden war, blieb als Operationsfeld nur das "Aussen" des Systems.

Aber wo ist dieses vermutete "Aussen" tatsächlich zu lokalisieren? Innerhalb des

differenzierten/nicht-differenzierten Stadtraums? Vielleicht, vielleicht aber auch nicht. Schon immer gab es den Wunsch (oder die Fantasie), einen Raum kultureller Produktion zu lokalisieren, der nicht die Bürde des Kunstsystems zu tragen hat. Dies ist in sich ein paradoxer Wunsch. Im Zuge einer Globalisierung der Kunstwelt in Form von miteinander verbundenen städtischen Zentren drückt sich dieser Wunsch oft in einem Bezug auf den Raum der Stadt aus. Auf gewisse Weise ist dies der Versuch der Re-Kolonisierung des öffentlichen Stadtraums, der nun als Plattform für die spezialisierten Aktivitäten künstlerischer Produktion dienen soll. Auf diese Weise eröffnet sich den Künstlern die Möglichkeit des direkten Reagierens auf alle Aspekte der alltäglichen städtischen Umwelt. Die Stadt als kulturelles Labor? Die Stadt als zurechtgerücktes Readymade?

Verschiedene Genres von *Public Art* und *Site Specific Art* begannen sich in den frühen 1970er Jahren in den USA herauszubilden. Ihr Spektrum reichte von hochpolitisierten, basisdemokratischen Formen der Gegenöffentlichkeit bis zu weitaus zahmeren Versionen in Form von Auftragsarbeiten für Unternehmen. Dazwischen war ziemlich alles möglich. In Folge wurden private Stiftungen und Kulturorganisationen (sowie staatliche und kommunale Einrichtungen) eingerichtet, um eine Förderstruktur für Künstler zu schaffen, die Arbeiten ausserhalb des Ateliers, der Galerie oder des Museums produzieren wollten. In New York etwa gibt es kleine Organisationen wie *Creative Time* oder *The Public Art Fund*, die beide als Sponsoren und Auftraggeber für Künstler fungieren, die im öffentlich/urbanen Bereich arbeiten. Trotzdem werden nur sehr wenige individuelle künstlerische Projekte auch tatsächlich durchgeführt. Anders als in Europa gibt es in den USA keine lange Geschichte kommunaler Unterstützung für Ausstellungen, die sich mit dem urbanen Umfeld befassen. Daher gibt es nur sehr geringe Budgets, um solche Vorhaben zu unterstützen, und auch kein ausreichendes Engagement seitens der Kunstwelt. Selbstverständlich gibt es auch hier wenige Ausnahmen: etwa Mary Jane Jacobs bekanntes Projekt *Culture in Action/Sculpture Chicago* von 1993, sowie das kleinere (und unbekanntere) *Architectures of Display* 1995 in New York (das die Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten in Projekten für Ladengeschäfte in Soho/Manhattan zeigte) oder *inSITE97* (das sich um kontextspezifische Arbeiten von Künstlern in der Grenzregion zwischen San Diego und Tijuana drehte). Amerika verfügt aber dennoch über keine Tradition, die eine fortschrittliche, ortsspezifische Kunstproduktion mit dem öffentlichen Raum verbindet. Man könnte wohlwollend

behaupten, dass die Nutzung des Stadtraums als Umfeld für die Produktion von Kunst auch der Versuch ist, die Verbindungen zwischen der Kunst und der breiteren kulturellen Sphäre auszubauen und neu zu überdenken. Dieser Versuch stellt eine symbolische (und zu einem gewissen Grad auch materielle) Reproduktion des Stadtraums für die Zwecke spezialisierter kultureller Aktivitäten dar. Aktivitäten also, die nicht in die Kategorien der Werbung, des Handels, des Geschäfts, der Popkultur, des Tourismus und verwandter Anwendungen fallen. Gleichzeitig ist klar, dass die Nutzung des Stadtraums als Rahmen für Gruppenausstellungen mit der Entwicklung neuer Möglichkeiten für die Verschaltung von ortsspezifischer Kunstproduktion und "Kulturtourismus" zusammenhängt. Prominente Beispiele für diese Entwicklung sind etwa die letzte Biennale in Istanbul (wo die Ausstellung auf verschiedene Knotenpunkte in der Stadt verteilt worden war) oder das andauernde *Skulpturen.Projekte* in Münster (das die Stadt immer als neutralen Hintergrund behandelt hat).

Grundsätzlich sollte eine Ausstellung im Stadtraum versuchen, die Beziehungen zwischen Produktion und Rezeption, Kunst und Publikum, Konsument und Produzent, neu zu definieren. Ausserdem reflektieren Ausstellungsprojekte, die sich in Abhängigkeiten von architektonischen Räumen und Infrastrukturen begeben, den Wunsch nach einer neuen kuratorischen Herangehensweise, die wiederum neue Möglichkeiten für die Kunstproduktion selbst eröffnen kann. Anders gesagt zwingt ein kuratorisches Modell, das auf dem städtischen Raum basiert, die eingeladenen Künstler dazu, die Konventionen ihrer eigenen Arbeitsweisen vor dem Hintergrund des multiplen Materials der Stadt und ihrer imaginären Fluchtlinien neu zu überdenken. Trotzdem bleiben einige weitere Fragen offen: Wird unter diesen Umständen tatsächlich irgendetwas neu erfunden oder umdefiniert? Oder bietet die im Stadtraum situierte Ausstellung dem Künstler nur eine bloße Erweiterung des institutionellen Raums; wird also das Museum als Ort lediglich in eine Vielzahl von unterschiedlichen urbanen Räumen aufgefächert? Wenn das städtische Umfeld als die größtmögliche, inklusivste Plattform für die künstlerische Produktion genutzt wird, ändert sich dadurch bereits das grundlegende Verhältnis zwischen Künstler, Kunstwerk und der Öffentlichkeit? Und wer wird auf diese Fragen antworten? Wenn Ausstellungen im öffentlichen Raum geplant werden, sollte allen, die diese spezifischen städtischen Räume bewohnen, die Möglichkeit offenstehen, über eben diese Fragen öffentlich zu diskutieren. Also nicht nur den Kunstspezialisten, sondern Menschen aus allen Berufen,

ökonomischen Hintergründen, kulturellen und ethnischen Bindungen, mit verschiedenen Vorlieben, Wünschen und ideologischen Präferenzen. Ein offener und öffentlicher, inklusiver Diskurs in Hinblick auf Funktion und Bedeutung der öffentlichen Ausstellung wird hoffentlich dazu dienen, neue Kommunikationswege über die symbolischen und faktischen Trennungslinien der einzelnen spezialisierten Disziplinen hinweg zu eröffnen.

Abseits des konkreten Territoriums der *echten* Stadt werden das Internet und das World Wide Web dazu genutzt, neue Typen virtueller urbaner und meta-urbaner Umwelten zu erforschen, die sich in interaktiven Modi der Kommunikation konstituieren. Die Beziehungen zwischen der Offline Welt der Stadt und der Online Welt des Netzes ist derzeit eines der wichtigsten Forschungsfelder. Letzteres fordert ein Nachdenken über die traditionellen Formen, in denen wir unsere Orte und Identitäten im Verhältnis zum Körper, zur Gemeinschaft, zur Stadt, zur Nation, zu Zeit und Raum und zur Erde organisieren. Wir leben in einer post-euklidischen Welt, in der ältere Kartentypen nicht mehr vollständig funktionieren. Eine Welt, in der Unterscheidungen zwischen der materiellen Offline Welt und der immateriellen Online Welt sowohl auf der Ebene der Theorie als auch derjenigen der gelebten Erfahrung nur noch mit Anstrengung aufrecht erhalten werden können. Sobald wir uns ins Netz begeben und im Web Dinge konstruieren, befinden wir uns sowohl in einer rationalen raumzeitlichen Dimension (nämlich vor unserem Computer), als auch in einer ephemeren Arena kontinuierlichen Fliessens, das sich klassischen Erklärungen entzieht. Wenn ich in einer Stadt lebe und im Netz eingeloggt bin, dann bin ich gleichzeitig verortet und ortlos, "drin" und draussen, irgendwo und nirgends. Selbstverständlich ist das paradox. Ich befinde mich dann in einem Zustand "zwischen" den Orten. Auf der kognitiven Ebene drifte ich durch alle städtischen Zentren, Vorstädte, ländliche Kleinstädte und verschiedene andere Zwischenzonen, durch transnationale und globale Territorien.

In diesem Sinne wird der tatsächliche Raum der Stadt ins virtuelle Terrain des Web verstreut und aufgelöst, und vice versa. Das Web kann als Konglomerat aus vielen theoretischen Städten gedacht werden, die mittels der neuen, sich überlappenden Dynamiken von Community und Kommunikation organisiert werden. Mit der Einführung drahtloser Netztechnologie wird schließlich das Natel zum tragbaren Internetgerät, das alle Möglichkeiten einer Online-Schnittstelle bietet. Alles ist mit allem verknüpft. Die Frage ist also nicht mehr, wo man sich physisch befindet, sondern eher, ob (und wie) man angeschlossen ist. Heutige Städte sind im Sinne der

visionären Ideen der britischen Archigram Gruppe nicht nur ans Netz angeschlossen, vielmehr sind die urbanen Zentren selbst zu Konstellationen von mobilen drahtlosen Schnittstellen geworden. Konkrete Städte (und ihr suburbanes Umland) mögen immer noch Orte des Handels, der Kultur und der Information sein, das Web aber ist zu einem flüchtigen Knotenpunkt zwischen allen virtuellen Städten, Dörfern, Geschäften, Institutionen und Individuen geworden. Mit anderen Worten: Städte sind jetzt "ausgeloggt", und stellen neue Möglichkeiten des Austauschs (auf symbolischer und wörtlicher Ebene) zwischen suburbanen und ländlichen Gegenden her. Daraus ergibt sich nicht nur die Frage, was sich im konkreten Raum einer Stadt abspielt, sondern auch das bedeutendere Problem, wie ein lokales Umfeld mit einer Vielzahl anderer lokaler Umfelder via Internet interagiert.

"(...) Der öffentliche städtische Raum ist nicht nur nicht-privat, also das, was übrigbleibt, wenn jeder seinen Privatbesitz umzäunt hat. Wie Kevin Lynch einmal erklärt hat, ist ein Raum nur insofern wirklich öffentlich, als er für die Mitglieder der Gemeinschaft, der er dient, auch wirklich offen zugänglich und einladend ist. Er muss also seinen Nutzern einen beträchtlichen Freiraum für Zusammenkunft und gemeinsames Handeln erlauben. Und es muss eine Form öffentlicher Kontrolle über seine Nutzung und seine Veränderbarkeit geben. Das selbe gilt für den öffentlichen Cyberspace. Die Gründer und Administratoren von öffentlichen, semi-öffentlichen und pseudo-öffentlichen Räumen im Netz müssen sich also wie die Architekten und Verwalter von städtischen Plätzen, öffentlichen Parkanlagen, Eingangsbereichen von Bürogebäuden, Atrien in Einkaufszentren und Hauptstraßen in Disneyland die Frage stellen, wer hinein darf und wer ausgeschlossen wird, was dort getan oder nicht getan werden darf, wessen Regeln durchgesetzt werden und wer die Kontrolle ausübt." ²

Eben dies ist die Frage: Wie wird über reale und virtuelle Stadträume Kontrolle ausgeübt? Wer entscheidet über Einschluss und Ausschluss? Wir konstruieren uns heute in Beziehung sowohl zum bekannten handfesten Raum als auch zum Cyberspace. Jede Kunstaussstellung, die heute im öffentlichen Raum stattfindet, muss daher diese Entwicklung in Betracht ziehen.

1 Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, London, 1960.

2 William J. Mitchell, *City of Bits*, MIT Press, Cambridge, London, 1996.

JEAN-CHARLES MASSÉRA

MÖGE DER GLOBALE AKKUMULATIONSPROZESS VOR EINER REVOLUTION DER BENUTZER ERZITTERN

(MANIFEST FÜR DIE BEWUSSTMACHUNG DES BENUTZERDASEINS)

WILLKOMMEN IN EINER WELT VON SCHLÜMPFEN (WORIN MAN SIEHT, WIE MAN WIRKLICH ANFÄNGT, UNS FÜR DUMM ZU VERKAUFEN)

1990er Jahre. Irgendwo in Frankreich, auf der Autobahn A6-A7 Paris Richtung Provinz : Am Straßenrand werden die Autofahrer von einer Figur begrüßt. Etwas weiter spielt die gleiche Figur Bockspringen auf einem großen roten Pilz mit dicken, weißen Punkten. Kleine öffentliche Auftragsarbeiten an den Autobahnrandern. Spaßige, kleine Spielszenen, um die Eintönigkeit der Strecke und der öden Landschaft aufzulockern. Willkommen in einer Welt von Kobolden und gute Fahrt . Wir sind in die Ära der regressiven Raumordnung eingetreten.

1988. Saint-Louis-Park, Missouri. Inmitten einer Grünfläche schaut aus einer leichten Bodensenke ein großes, rundum ulkiges Gesicht gen Himmel : *Face of the Earth*. Ein pausbäckiges, joviales Gesicht mit kindlichen Zügen, entworfen von Vito Acconci. Konturen aus Beton und Haut aus Gras. Ein lächelndes Gesicht. Das Gesicht einer endlich lächelnden Erde. Zwei Mandelmulden für die Augen, eine rechteckige Mulde für die Nase und eine hörnchenförmige Mulde für den Mund (es ist ein freundliches Gesicht). Vier Schalen, die unheimlich nett aussehen. Ein einladendes Gesicht, in dem ich mich niederlassen kann. Die Erde ist mein Freund und die Betonkonturen sind so etwas wie Treppen, Stufen, die mich zum Mittelpunkt des Gesichts (zum Mittelpunkt der Erde) führen. Der Saint-Louis-Park als Körperattraktionspark. Sprich, die groteske Dramatisierung des Vertrages, der mich mit der regressiven Raumordnung verbindet : Da sie mein Freund werden will, könnte die Umwelt meine Subjektivität endgültig in ihrer Totalität aufsaugen (mit Leib und Seele). Wenn der Benutzer am Ende vollkommen im Objekt seiner Konsumentenbegierde aufgeht, wenn die Projektion auf das Angebot die Negation meiner eigenen Subjektivität zugunsten einer aufgetragenen einfordert, sollte man die Flucht ergreifen. Oder aber die Botschaft wörtlich nehmen, die uns die auf Domestizierung und Aneignung geeichte regressive Raumordnung übermittelt.

1992. Zoetermeer, Niederlande. Irgendwo am Rand einer Wasserfläche. Eingebettet in ein Stück Erde zwei Ruderboote, installiert von Vito Acconci. In jedem Boot, eingepflanzt in einem kleinen Fleck grasbedeckter Erde, ein Strauch. Sprich, die verkleinerte Abbildung der Landschaft, die die Wasserfläche säumt. Ein kleiner Strand zum Mitnehmen. Eine kleine Privatisierung eines Stücks Landschaft für die Dauer einer Spazierfahrt im Boot oder die

Miniaturisierung einer Umwelt auf den Maßstab des Benutzers? Eine schlichte Verdoppelung des Ufers, angelehnt an dessen Vorbild (Darstellung), oder eine Landschaft zum Mitnehmen (Aneignung)? Zwar ist eines der Schiffe vollständig von Erde umgeben, das andere ist es aber nur halb. Wenn aber dennoch der Bug des Schiffs auf das offene Wasser weist, wenn es mit Rudern versehen ist, warum sollte man es dann beim Gucken belassen, ohne einzusteigen? Läge es nicht näher, es so zu machen, wie die Kleinen: sich ins Boot setzen und so tun, als steche man in See? Ich steige ins Boot und rudere. Ich rudere und rudere, aber eigentlich steche ich tatsächlich in See. Ich suche das Weite mit meinem achtern aufgepflanzten kleinen Strauch. Und hinter mir ist ein Stück Ufer am Boot haften geblieben; ich nehme gerade ein Stück Landschaft mit: *Personal Island*. Die Landschaft ist mein. Ich bin der Kleineigentümer der Umwelt, ich befinde mich im Mittelpunkt der Erde, und alle Welt schaut mich an.

Wenn sich die Landschaft nicht mehr betrachten läßt, wenn der globale Akkumulationsprozeß aus ihr einen Raum zum Konsumieren auf der Stelle (Vergnügungspark) oder zum Mitnehmen (Souvenirs) gemacht hat, dann läßt sich unsere Manie, ebendiese Landschaft zu benutzen, genau so gut ästhetisieren. Stimmt es – um Guy Debord aufzugreifen –, daß „der Urbanismus (...) diese Inbesitznahme der natürlichen und menschlichen Umwelt durch den Kapitalismus, der, indem er sich logisch zur absoluten Herrschaft entwickelt, jetzt das Ganze des Raums als sein eigenes Dekor umarbeiten kann und muß“¹, dann wäre das Benutzerwerden der von Vito Acconci inszenierten Umwelt die vollendete Form dieser Inbesitznahme der natürlichen und menschlichen Umwelt durch den Kapitalismus. Daraus folgt: Wenn die Landschaft wirklich mein Freund ist, dann seile ich mich am besten gleich mit ihr ab. So wird die Landschaft mich diesmal nicht entfremden, vielmehr werde ich sie mir aneignen, und zwar richtig. Geburt der Landschaft als Spielzeug.

DIE GESELLSCHAFT DES PESTAKELS (GRUNDRISSE DER REGRESSIVEN RAUMORDNUNG)

Alle freien Zeiträume, in welchen die heutigen Bedingungen des globalen Akkumulationsprozesses herrschen, erscheinen als eine ungeheure Sammlung von *Pestakeln*. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen, in der das Leben fröhlich verläuft.

Die Bilder vom fröhlich verlaufenden Leben, die sich von jedem Aspekt des Lebens abgetrennt haben, verschmelzen in einer gemeinsamen Fiktion, in der die Einheit des eigenen Erwachsenenlebens nicht wiederhergestellt werden kann. Die als *spaßig* betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als *Ersatz* der Erwachsenenwelt, und als Gegenstand der bloßen Benutzung. Die Infantilisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der Welt des kommerziellen Bildes wieder, in der sich der Konsument selbst belogen hat. Das Pestakel überhaupt ist, als konkrete Verkehrung des Erwachsenenlebens, die instrumentalisierende Bewegung des Unlebendigen.

Das Pestakel stellt sich zugleich als ein fröhlich verlaufendes Leben, als Geschäftszonen voller neuer Freunde und als *Instrument der Entfremdung* des Benutzerbewußtseins dar. Als *spaßiger* Teil der Gesellschaft ist das Pestakel ausdrücklich der Bereich, der jede Lust und jedes Bewußtsein auf sich zieht. Die Tatsache, daß dieser Bereich *spaßig* ist, läßt ihn zum Ort der getäuschten Lust eines Lebens werden, das anders verläuft als jenes, das man im Büro, in Verkehrsmitteln oder im Supermarkt zubringt; und die Entfremdung, die das Pestakel bewirkt, ist nichts anderes als eine kommerzielle Form der verallgemeinerten Entfremdung.

Das Pestakel ist nicht eine Ganzheit zusammengesetzt aus kommerziellen Bildern, sondern ein durch kommerzielle Bilder vermitteltes ökonomisches Verhältnis zwischen Benutzern und Plüschtieren bzw. Personen der präadoleszenten Kultur.

Die Notwendigkeit des globalen Akkumulationsprozesses, die in der regressiven Raumordnung als sichtbare Infantilisierung des Lebens befriedigt wird, kann – um Hegel zu paraphrasieren – als die „absolute Vorherrschaft des netten Nebeneinander des Raums“ über „das unruhige Werden im Nacheinander der Zeit“ ausgedrückt werden.

Die regressiv Raumordnung ist die heutige Vollendung der ununterbrochenen Aufgabe, welche die Herrschaft der Fusionierung Carrefour-Promodès zur europaweit ersten und weltweit zweiten Distributionsgruppe sicherstellt: die Aufrechterhaltung der Infantilisierung der Benutzer, die durch die städtischen Produktionsbedingungen gefährlich *mobilisiert* worden waren. Der ständige Kampf, der gegen alle Aspekte dieser Mobilisierungsmöglichkeit geführt werden mußte, findet in der regressiven Raumordnung sein bevorzugtes Feld. Die Bemühung aller etablierten Kräfte seit den Erfahrungen mit Unterhaltungsprogrammen in den Fernsehsendern, die Mittel zur Aufrechterhaltung der Freude in den instrumentalisierten

Bewußtsein zu mehren, gipfelt schließlich in der Abschaffung der Freude, soweit diese nicht der Benutzung zufällt. Aber die allgemeine Konzentrationsbewegung der Freude auf die Benutzung von Gütern und Dienstleistungen, die die Realität der regressiven Raumordnung ist, muß auch eine kontrollierte Reintegration der Konsumenten gemäß den fortan unplanbaren Erfordernissen der Produktion und des Konsums enthalten. Die Erfüllung der Bedürfnisse des globalen Akkumulationsprozesses muß sich der fröhlichen Individuen als *gemeinsam fröhlicher* Individuen wieder bemächtigen: sowohl die Geschäftszonen als auch die UGC-Multiplexe³, die Feriendörfer und die Fernsehstudios, in denen brünette junge Frauen ein großes Rad in Schwung versetzen, das mal bei dem Figürlichen, das einen kleinen Hund darstellt (gewonnen), mal auf einer leeren Farbfläche (verloren) zum Stillstand kommt, sind speziell für die Ziele dieser Pseudofreude organisiert, mit der auch das von den vorindustriellen Bedingungen der *Geselligkeit* isolierte Individuum lebt: der durchgehende Einsatz von Plüschtieren und Personen der präadoleszenten Kultur bewirkt, daß er in seiner Isolierung von den spaßigen Bildern bevölkert wird, die erst durch Vereinzelung ihre volle Macht erreichen.

Die regressiv Raumordnung, welche die Geschäftszonen zerstört, baut ein *fröhlich verlaufendes Pseudo-Leben* auf, in dem die natürlichen Beziehungen der alten Kameradschaft genauso, wie die direkten oder direkt in Frage gestellten gesellschaftlichen Beziehungen der geschichtlichen Stadt verlorengegangen sind. Eine neue künstliche Kameradschaft wird durch die Bedingungen der Freizeitbesetzung und die Bedingungen des spektakulären Verkaufs im "geordneten Raum" von heute neugeschaffen: die Zerstreuung des Bewußtseins in der Entdeckung der Welt und die *Neue-Freunde*-Mentalität, die stets die Kinder daran gehindert haben, eine unabhängige Aktion zu unternehmen und sich als schöpferische geschichtliche Macht zu behaupten, bilden erneut die Merkmale der Konsumenten, wobei die Bewegung einer Welt, die sie selbst entdecken, für sie genauso unerreichbar bleibt, wie es der Rhythmus der Arbeitszeit für die präregressive Gesellschaft war. Aber wenn diese Kameradschaft – die die unerschütterliche Basis der okzidentalen Gemeinschaft war und deren Zersplitterung selbst nach der Verpfändung der gesamten Individualität noch ein hochgradig ausgrenzendes Berufsprojekt ausrief –, als Produkt der Bedingungen des globalen Akkumulationsprozesses wieder auftaucht, so hat ihre *Naivität* diesmal *geschichtlich erzeugt* und aufrechterhalten zu sein; die natürliche Unwissenheit hat dem organisierten Pestakel eines fröhlich verlaufenden

Lebens Platz gemacht. Die Vergnügungsparks und die Geschäftszonen der ökonomischen Pseudo-Kameradschaft prägen dem Terrain, auf dem sie errichtet sind, deutlich den Bruch mit der geschichtlichen Zeit auf; ihr Motto könnte lauten: "Hier wird nie etwas Beunruhigendes geschehen, so wie hier *nie etwas Beunruhigendes geschah*." Weil die Geschichte, die es in den Vergnügungsparks und Geschäftszonen zu befreien gilt, eben dort noch nicht befreit worden ist, gerade darum beginnen die Kräfte der *Abwesenheit einer Bewußtwerdung* über das Benutzerleben ihre eigene, exklusiv der Benutzung gewidmete Landschaft zu erschaffen.

Das Pestakel ist der Moment, in dem deine neuen Freunde zur *völligen Besetzung* deines Benutzerlebens gelangt sind. Das Verhältnis zu deinen neuen Freunden ist nicht nur sichtbar geworden, du siehst sogar keine anderen mehr als sie: die Welt, durch die du gehst, ist *deine* Welt. Die heutige Wirtschaftsproduktion neuer Freunde dehnt ihre Diktatur extensiv und intensiv aus. An den am wenigsten infantilisierten Orten ist ihr Reich schon durch einige Prestige-Vergnügungsparks oder einige Geschäftszonen und als imperialistische Herrschaft der Zonen vorhanden, die an der Spitze der Entwicklung regressiver runder und spaßiger Tourismusvehikel oder brünetter junger Frauen stehen, welche ein großes Rad in Schwung versetzen, das mal bei dem Figürlichen, das einen kleinen Hund darstellt (gewonnen), mal auf einer leeren Farbfläche (verloren) zum Stillstand kommt. In diesen fortgeschrittenen Zonen wird der mentale Raum durch eine ununterbrochene Übereinanderlagerung von regressiven Vorstellungen und Freizeitbesetzungsformen überschwemmt. An diesem Punkt der "zweiten postindustriellen Revolution" wird neben dem entfremdeten Konsum der infantilisierte Konsum zu einer zusätzlichen Pflicht für die Benutzer. Die *ganzen verkauften Güter und Dienstleistungen* einer Gesellschaft werden völlig zu *deinen neuen Freunden*, deren Kreislauf sich fortsetzen muß. Dazu müssen diese neuen Freunde voller neuer Verheißungen zu dem auf ein fröhlich verlaufendes Leben erpichten Benutzer zurückkehren, welches von den Produktivkräften der Arbeitszeit, die als eine Zeit der Mühsal und des Stresses wirken, absolut getrennt ist.

Während in der ursprünglichen Phase der Freizeitordnung der globale Akkumulationsprozeß den *Konsumenten* nur als Benutzer sieht, der zur Erhaltung seiner Arbeitskraft das unentbehrliche Minimum bekommen muß, ohne ihn jemals in seinen Launen zu betrachten – in seinem ganzen Stolz, Gartenzwerge zu sammeln, oder in seinen Momenten großen Kummers –, kehrt sich diese Denkweise der Reklamegesellschaft und der Tourismusprofis um,

sobald der Grad der Entfremdung gegenüber dem Angebot einen Überschuß von Kollaboration des Konsumenten erfordert. Urpötzlich von der vollständigen Verachtung reingewaschen, die ihm die Kargheit der Werbungen und der Distributionszentren Anfang der 1960er Jahre deutlich bewiesen, findet dieser Konsument sich jetzt im Mittelpunkt aller Aufmerksamkeiten, in der Verkleidung einer regressiven Freizeitordnung mit überaus zuvorkommender Komplizenschaft wie ein Wichtel behandelt. Dann nimmt sich die *Komplizenschaft der Güter und der Dienstleistungen* des Konsumenten in seiner Freizeit und seinen großen Kümernissen an, und zwar ganz einfach deswegen, weil der globale Akkumulationsprozeß jetzt den Stress *als Wachstumsbremse* beherrschen kann und muß. So hat die konsequente Durchführung der Verleugnung des erwachsenen Anteils im Menschen einen Teil der Ängste und Befürchtungen des Lohnempfängers, der in jedem Konsumenten schlummert, in die Hand genommen.

In dem Moment, in dem der Lohnempfänger entdeckt, daß die regressiv Raumordnung ein Versuch zur Domestizierung der dem globalen Akkumulationsprozeß innewohnenden Barbarei ist, wird er sich bewußt, daß die Verheißungen eines fröhlich verlaufenden Lebens nur Schliche der Bösen sind, die sich als seine neuen Freunde auszugeben versuchen. Er weiß jetzt, daß diese unterirdische Macht, die wuchs, bis sie souverän erschien, auch ihre Macht verloren hat. Wo deine *neuen* wirtschaftlichen *Freunde* waren, muß *Ich* werden. Das Subjekt kann nur aus der Bewußtwerdung der Instrumentalisierungsformen des Benutzerbewußtseins, d.h. aus der Entfremdung, die mit dieser verbunden ist, hervorgehen. Seine mögliche Existenz hängt von den Ergebnissen des Kampfs der Benutzer und Konsumenten ab, die sich nicht mehr als die Produkte und die Produzenten der wirtschaftlichen Grundlegung der Geschichte offenbaren müssen.

MANIFEST DER PARTEI DER BENUTZER (FÜR EINE ÄSTHETIK DER BEWUSSTMACHUNG DES BENUTZERDASEINS)

Was das Manifest für die Bewußtmachung des Benutzerdaseins auszeichnet, ist nicht die Abschaffung des Benutzerdaseins überhaupt, sondern die Abschaffung der Instrumentalisierung dessen, was am Dasein Benutzerdimension ist.

Aber die heutige Instrumentalisierung dessen, was am Dasein Benutzerdimension ist, die Reduktion meiner Subjektivität auf die Benutzung eines Gutes oder einer Dienstleistung ist der letzte und vollendetste Ausdruck der Enteignung und Negierung des Subjekts, die auf

der Notwendigkeit des Wachstums, auf der Ausbeutung der Wünsche und der Bedürfnisse durch den globalen Akkumulationsprozeß beruht.

In diesem Sinne können die Benutzer ihre Theorie in dem einen Ausdruck: Aufhebung der Formen von Instrumentalisierung dessen, was am Dasein Benutzerdimension ist, zusammenfassen.

Die Bewußtmachung des Benutzerdaseins nimmt keinem das Recht, zu konsumieren oder Güter und Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen, sie nimmt nur die Macht, in den technologisch fortgeschrittensten Gesellschaften durch diese konstitutive Dimension, das Bewußtsein anderer zu entfremden.

Ogleich nicht dem Inhalt, ist der Form nach der Kampf des Benutzers gegen die Instrumentalisierung seiner Wünsche und Bedürfnisse ein sektorieller Kampf. Die Benutzer jedes Sektors müssen natürlich zuerst mit der ihren eigenen Konsumgewohnheiten innewohnenden Instrumentalisierung fertig werden.

Die Ordnung der Freizeit und des Raums ist das Minimum des Imaginären, d.h. die Gesamtheit der Mittel zur Entfremdung des Benutzerbewußtseins, das notwendig ist, um den Kunden als Kunden am Leben zu erhalten. Folgerichtig reicht das, was sich der Kunde durch seinen Konsum aneignet, gerade aus, um lediglich sein Leben darzustellen. Wir wollen diese persönliche Aneignung der Güter und der Dienstleistungen zur Wiederverzeugung des unmittelbaren Lebens keineswegs abschaffen, eine Aneignung, die keine Dimension übrigläßt, welche über die Benutzung hinausgehen könnte. Wir schlagen nur vor, den elenden Charakter dieser Aneignung aufzuheben, worin der Kunde nur konsumiert, um das Kapital zu vermehren, und nur insofern lebt, als es die Interessen der globalen Akkumulation erfordern.

In der Gesellschaft des Pestakels ist der Konsum nur ein Mittel, einem Angebot zu entsprechen. In den ästhetischen Vorschlägen zur Bewußtmachung des Benutzerdaseins ist die Ausstellung des Benutzerdaseins nur ein Mittel, um den Lebensprozeß der Benutzer als Subjekte zu erweitern, zu bereichern und zu befördern.

In der Gesellschaft des Pestakels herrscht das Angebot also über die Nachfrage, in den ästhetischen Vorschlägen zur Bewußtmachung des Benutzerdaseins herrscht die Konstitution des Benutzers als Subjekt über das Angebot. In der Gesellschaft des

Pestakels ist das Angebot einmalig und verpersönlicht, während der konsumierende Kunde nicht einmalig und unpersönlich ist.

Sind im Laufe der Entwicklung des Bewußtseins des Benutzerdaseins die Entsprechungen auf das einmalige und verpersönlichte Angebot verschwunden und ist der ganze ästhetische Vorschlag auf jeweils nur eine Benutzung konzentriert, so wird der Benutzer nicht vollständig im Objekt seiner Begierde als Konsument aufgehen. Auf der ästhetischen Ebene ist die Bewußtmachung des Benutzerdaseins im eigentlichen Sinne die Trennung zwischen der Form der Instrumentalisierung und ihrem Inhalt. Wenn die Ästhetik in ihrem Kampf gegen die Instrumentalisierung der Benutzerdimension des Daseins sich notwendig in punktuellen Vorschlägen verfaßt, durch eine ebenfalls punktuelle Aktivierung der einen oder andern Benutzungsform sich zur kritischen Aktivierung macht und als kritische Aktivierung in einer Arbeit der Abstandnahme die Instrumentalisierung der Benutzerdimension des Daseins deaktiviert, so deaktiviert es mit dieser Instrumentalisierung der Benutzerdimension des Daseins die Existenzbedingungen dieser Instrumentalisierung, deaktiviert die Ursachen der Instrumentalisierung überhaupt und damit seine eigene Entfremdung als ausschließliches Benutzerbewußtsein.

An die Stelle der eindimensionalen Benutzung mit ihren zwingenden Abläufen und Reglementierungen tritt ein Bewußtsein, worin die freie Aneignung des Angebots die Bedingung für die freie Entwicklung eines jeden ist.

DER BENUTZER ALS SUBJEKT UND ALS VORSTELLUNG (BIS AUF WEITERES)

Die Plakatierung im öffentlichen Raum, ein Faktor der Bewußtmachung des Daseins als Kunde und Benutzer : Indem sie auf 400 x 300 cm großen Plakaten das darstellen, was ich hier und jetzt erlebe, wenn ich meinen Einkaufswagen 1996 über den Parkplatz eines Géant-Casino-Supermarktes in Montpellier schiebe oder im selben Jahr an der Peripherie einer Siedlung des Sozialen Wohnungsbaus in Amsterdam auf den Bus der Linie 15 warte, indem sie mir die exakte Verdoppelung des Ortes, an dem ich mich befinde, vor Augen führen, projizieren die *Billboards* von Pierre Huyghe mich nicht in ein *Anderswo*, sondern ins *Hier*. Indem sie mir das Bild der Tätigkeit vor Augen führen, die mich in dem Moment beschäftigt, in dem ich an dem Plakat vorbeikomme (das Schieben meines Einkaufswagens, das Warten

auf meinen Bus), projiziert eben dieses Plakat mich nicht in ein *Anderswo*, sondern wirft eine Darstellung der Tätigkeit, mit der ich *jetzt* beschäftigt bin, auf mich zurück. Die Globalisierung der spektakulären Darstellungen des Anderswo und Anderswo, die als ein Synonym der Nicht-Bewußtmachung des Hier und Jetzt betrachtet werden kann, verstärkt die Notwendigkeit einer Darstellung toter Zeiten und unspektakulärer Situationen, die im Maßstab des Passanten, des Kunden und des Benutzers gedacht sind.

Die Plakatierung von Verrichtungen des Benutzers ist ein Faktor von Potentialitäten, weil Faktor der Auslöschung der Bedeutung, die meinen Zeitplan bestimmt und ausmacht : Das Plakatieren einer Hand mit einem Fahrschein, einer Theaterkarte, einer Kreditkarte oder einer Zeitung, allesamt unbedruckt, vor der Einprägung einer spezifischen Bedeutung, der Einprägung einer Fahrtstrecke, einer Spielhandlung, einer Kaufkraft oder einer Nachricht... Ich spreche von den 240 x 320 cm großen Plakaten mit dem Titel *Les Passeurs*, die Marylène Negro 1997 für die Stadt Poitiers gestaltete. Ein Fahrausweis, eine Theaterkarte, eine Kreditkarte und eine Zeitung in allgemeiner Form... Indem das Plakat zum Beispiel vom Fahrschein nur die Zeichen zeigt, die auf dessen reine Berechtigungsfunktion (Reisen) verweisen und dadurch die zu seiner Benutzung notwendigen Spezifika (Abfahrtsort-Ankunftsort) aufhebt, wirft es das Bild einer gewissen Essenz der Benutzung auf uns zurück (Fortbewegung). Die Nicht-Einprägung des Zielorts, der Art des Schauspiels, der Bankkennzeichen oder des Zeitungsinhalts als Ausstellung der bloßen Benutzungsform, einer von ihren Bestimmungen abgetrennten Benutzung, einer Benutzung ohne Ende und Zweck. Verschwunden sind die Inhalte, die Spezifika, die Informationen, in die sich mein Benutzerbewußtsein zu projizieren pflegt. Bilder von einem Benutzer, der befreit ist von jedem Zeitplan, von allen finanziellen und materiellen Zwängen, von jeglicher Begrenzung in Zeit und Raum, die zu durchlaufen er aufgefordert ist... Traum einer von allen Verpflichtungen emanzipierten Benutzung ; Traum eines Benutzers ohne Verpflichtung zum Kauf, eines Benutzers, der sich seiner Bankkennzeichen und seiner Kundendimension entledigt hat. Traum eines Benutzers, der nirgendwo mehr hinfährt, sondern einfach reist, der sich nicht mehr dieses oder jenes Schauspiel ansieht, sondern einfach sieht, der nicht mehr diesen oder jenen Betrag begleicht, sondern über unbegrenzten Kredit verfügt, der nicht mehr die Nachrichten in *Le Monde* liest, sondern *die Welt* selbst... Die Übernahme rein generischer

Zahlungsweisen, Zugangsmodalitäten und Kenntnisarten der Welt als plakative Ausstellung von Potenzialitäten und Verheißungen (Aufschluß des Imaginären).

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD ? (PROJEKTIONEN UND PERSPEKTIVEN)

Schon heute schreiben sich die über Kabel und Satellit oder in der Presse verbreiteten neuen Verhaltensmodelle in den Rahmen unserer Freizeitgestaltungen ein und werden dies in Zukunft immer stärker tun. Von diesen läßt sich sagen, daß sie gleichermaßen durch die zunehmende Internationalisierung der Verhaltensweisen, die Integration ebendieser Verhaltensweisen in eine Weltpersönlichkeit und die Globalisierung der erlebten Situationen und Ereignisse definiert werden.

Die Wahl zwischen der Möglichkeit es mehr oder weniger bewußt so zu halten wie der Freund oder die Freundin und jener der Selbstbehauptung, bei der früher nur lokale Verhaltensmodelle in Konkurrenz traten, wird heute durch Verhaltensmodellen aus aller Welt aufgehoben.

Fernsehzuschauer und Leser sehen somit die Informationen, die zur Bildung ihrer Persönlichkeit und ihrer Identität beitragen, in Echtzeit aufeinanderprallen und zwar aufgrund der Augenblicklichkeit, die durch die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien entsteht. Als Momente der Erfahrung von Verhaltensmodellen stellen die Freizeitflächen, deren Ausdehnung mit der Herrschaft des Angebots über die Nachfrage einhergeht, eine permanente Herausforderung an die abenteuerlustigen Jugendlichen und die Achtzehn- bis Fünfunddreißigjährigen dar. Angesichts dieser Phänomene büßt das von der Elterngeneration ererbte Ensemble von Verführungsmechanismen an Geltung ein.

Die Verhaltensweisen der sechziger Jahre sind somit einem neuen System gewichen : dessen Kennzeichen sind sowohl eine vermehrte Mobilität, welche die der einzelnen Personen übersteigt, als auch die Rotation der Modelle und ihrer Erfahrungsorte.

In diesem Kontext ist das viertelstündige Erklingen eines Werbeblock-Jingles (*Téèfun*)⁴ zu sehen, den Claude Closky von einem der meistgesehenen Fernsehsender Frankreichs abgezapft hatte und 1999 im städtischen Schwimmbad von Deauville erklingen ließ. Der Jingle gibt so ein Dispositiv ab und ließ uns unser Verhalten beim Rezipieren dieses Jingles bewußt werden. Der ins kollektive Bewußtsein eingeprägte Jingle verwies die Badenden oder Barbe-

sucher als stetige oder gelegentliche Zuschauer dieses Senders auf die Werbebilder, die in den paar kleinen Noten anklingen : ein strahlendes Lächeln, ein flacher Bauch, eine durch die Haare fahrende Hand, dieser schelmische Blick oder diese bestimmte Art, eine Cola zu trinken, usw. War einmal die Verwunderung über diese akustische Erscheinung vorüber, wurde jeder Badende, jeder Kunder der Bar mehr oder weniger bewußt dazu gebracht, sich einige Fragen zu stellen : Bin ich voll und ganz der Besitzer über die Einstellung, die hier und jetzt die meine ist, oder gehört diese Einstellung den Ansagern ? Was ist der Teil der Persönlichkeit in diesem strahlenden Lächeln, diesem flachen Bauch, dieser durch die Haare fahrenden Hand, diesem schlemischen Blick, oder dieser bestimmten Art, eine Cola zu trinken ? Bin ich voll und ganz Akteur meiner Persönlichkeit, wenn doch die mächtigsten Gruppen darin ebenbürtig mitmischen ?

Wenn es wahr ist, daß die Benutzer der städtischen Einrichtungen, die der Besetzung der freien Zeit dienen, ihre Persönlichkeit immer weniger außerhalb der Öffnungszeiten ebendieser Einrichtungen entwickeln, so sind jedoch bestimmte Aktivitäten hinsichtlich der Verhaltensbeeinflußung in geringerem Maße als andere der raschen Rotation der Verhaltensmodelle ausgesetzt. Dies ist namentlich bei Badenden der Fall, die dem Schwimmbad das Meer vorziehen. Der Strand unterscheidet sich von seinem städtischen Konkurrenten durch vorrangige Referenz auf ein Verhaltensmodell, dessen Organisationsform einer gewissen Regulierung des Imaginären durch internationale Spielarten und durch bestimmte filmische Kultszenen oder prototypische Kinomomente unterliegt, die dem Wunsch nach Anderswo und Anderswas entsprechen, namentlich, was die Gefühle anlangt. Die Badegäste oder Spaziergänger hegen Erwartungen bezüglich der Qualität des Schauplatzes genauso sehr wie bezüglich einer ihrem Imaginären förderlichen Umwelt. Die Nähe der Wellen, die Qualität des Windes, die seltenere Begegnung mit anderen Spaziergängern in der Nebensaison, das Vorhandensein einer Mole oder sogar eines Leuchtturms sind dabei sämtlich Schlüsselparameter.

Das Vordringen der Klangtechnologien in unser Imaginäres ermöglicht eine Steigerung sowohl der Intensität unserer Empfindungen als auch der Vielfalt der erträumten Situationen. Die Ordnung und Entwicklung dessen, was wir empfinden und dessen, wovon wir träumen, erfordert daher vor allem Klänge oder Stimmen, die dem träumenden Bewußtsein einprägsam sind. Hat die starke Präsenz von Radiogeräten, Radiorekordern, Walkmen und neuerdings

auch CD-Spielern lange Zeit das träumerische Bewußtsein der Badegäste oder Spaziergänger dadurch aktiviert, daß es die Möglichkeit zur Aneignung vielzähliger Lieder, Stimmen und Klänge bot, so erlaubte es die Klanginstallation *Alex*, die Marylène Negro 1999 am Strand von Deauville vorstellte, bestimmte Prozesse der Projektion unseres träumerischen Bewußtseins auf ein Anderswo und Anderswas zu verstärken, indem sie die Bedingungen für die verpersönlichte Wahrnehmung einer aus Rosselinis Film *Viaggio in Italia* entnommenen Stimme bereitstellte.

Die Beziehung zwischen Umwelt und Bewußtsein, die diese Installation durchzieht, erschien in neuem Licht, wenn man in Betracht zog, daß das Sample der Intonation und des Timbres von Ingrid Bergmans Alex rufender Stimme in fünf verschiedenen Lautstärkestufen, die in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen durch einen einfachen Lautsprecher ausgestrahlt wurde, als Begleitung unseres Spaziergangs und der träumerischen Dimension unseres Bewußtseins wirkte. Momente der Stille und des Rufens, die man in sich aufnehmen konnte... Wiederholte Momente der Stille und des Rufens, die der Wind verwirbelte und die uns anderswohin projizierten oder auf uns selbst, auf unsere eigenen Geschichten zurückverwiesen...

Doch zurück zur Wirklichkeit des öffentlichen Raumes. Vito Acconci: "Im öffentlichen Raum können Sie nicht alles machen, was Sie wollen. Allerdings denken Sie nach einer Weile ohnedies nicht mehr daran, was Sie machen wollen, denn Sie haben die Regeln gelernt. Sie werden zu einer Art Musterbürger. Es hat den Anschein, daß der öffentliche Raum an bestimmte Regeln des zivilen Umgangs gebunden ist. Es gibt gewisse Dinge, die Sie in der Öffentlichkeit zu unterlassen lernen. Das ist dann eine Art, die Dinge, die Sie möglicherweise gerne täten, abzuwandeln und einen Ersatz zu finden. Sie sollen nicht mit aller Welt auf der Straße vögeln, also gehen Sie stattdessen eben abendessen."⁵ Daraus ergibt sich eine Herausforderung für das kommende Jahrzehnt: Der Traum von einem öffentlichen Raum, worin die Körper einander nicht mehr nur gleichgültig begegnen und worin die Gesichter nicht systematisch den Blick abwenden würden... Der Traum von einem öffentlichen Raum, worin die Körper, die sich dort zeigen (die begehrenswerten und begehrenden Körper), ihrem Begehren nicht mehr mit dem Blick, sondern mit dem Körper nachgehen könnten. Der Traum von einem guten Fick, hier und jetzt (Why don't we do it in the road?). Bis auf weiteres, im Warten auf den

großen Abend der sexuellen Revolution (Benutzer der öffentlichen Verkehrsmittel, vereinigt euch), darf der mit einem luxuriösen Sofa und einem Bett ausgestattete Wohnwagen, den das Atelier Van Lieshout 1995 zum Liebemachen – unter anderem in den Ortschaften und Städten der Drôme (*Baïs-ô-Drôme*) – ersann, als alternativer öffentlicher Raum gelten. Mögen die Regeln des Anstands vor einer auf der Straße vögelnden Gesellschaft zittern!

Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle Guy Debord, der Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR), Friedrich Engels und Karl Marx meinen Dank auszusprechen.

- 1 Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin, 1996, S. 146.
- 2 Von Pestakel ("pestacle") reden kleine Kinder, wenn sie ein Spektakel planen, das die zu bestimmten Gelegenheiten (Familienessen, Freundestreffen usw.) versammelten Erwachsenen sich ansehen sollen. Da "spectacle" für sie oft unaussprechlich ist, sagen sie "pestacle".
- 3 Union Générale Cinématographique, eine der größten Filmverleihgesellschaften (und Kinoketten) in Frankreich (A.d.Ü.).
- 4 Lies: TF 1 (A.d.Ü.)
- 5 Gespräch mit dem Verfasser. Entretien/Intervista/Interview, Acconci, Baldessari, Fabro, Sarkis, Ed. Lindau, French Cultural Centre, Turin, 1999, S. 10.

OLIVIER MOSSET

INFORMATION TRANSFER

Nach *Tabula Rasa* im Jahr 1991 und einem Umweg übers Val de Travers kommt die Skulptur wieder nach Biel. Wie Marc-Olivier Wahler sagt: Nachdem Kunst in der Wüste und auf Fußballfeldern gezeigt wurde, ist das Ausstellen im städtischen Raum kein wirkliches Ereignis mehr. Und doch: Nach der erwähnten, von Fibicher kuratierten Ausstellung, die streng genommen keine war, nach der Suche nach dem verlorenen Monument, die Gauville im dazugehörigen Katalog unternommen hatte, und nach dem, was uns Marc-Olivier Wahler mitteilt (nämlich, daß die Stadt verschwunden ist, daß *es keine Stadt mehr gibt*, um Paul Tibbetts, Hiroshima 1945, zu paraphrasieren, oder daß man sie vielmehr nicht sieht, wie jene "unterschwellig" Werke, von denen man spricht und die man meist nicht gesehen hat), nach diesem Ende des Jahrtausends (das selbstredend nirgends irgend etwas geändert hat) und zu einem Zeitpunkt, an dem viele denken, das neue Jahrtausend habe noch gar nicht begonnen, kommt diese Sache eigentlich ganz gelegen. Um so mehr, als einem (wenn ich recht verstanden habe) wie beim Jahrtausend auch bei dieser Ausstellung nie ganz klar ist, wann sie angefangen hat und wann sie enden soll.

Marc-Olivier Wahler weist uns darauf hin, daß Künstler heute nicht mehr speziell Kunst machen, und daß ihre Referenzen urbaner Art sind. Andere (z.B. Bourriaud) behaupten, sie seien mehr an Beziehungen oder Begegnungen interessiert als an Objekten. Schon seit geraumer Zeit fasziniert den Künstler das, was nicht Kunst ist. Ausgangspunkt war wohl das moderne Leben (Baudelaire), weiter ging es dann im Raum zwischen Kunst und Leben (Rauschenberg) und in den Monumenten in Passaic, New Jersey, (Smithson). Heute dagegen heißt es, die Kunst sei interaktiv und schaffe Vernetzungen. Die Kunst ist zu dem Verhältnis geworden, das sie zur Welt bzw. zum Ereignis einnimmt. Das Objekt ist aus ihrer Praxis verschwunden. Das Kunstwerk hat sich in der Ausstellung aufgelöst. Zu Ende gedacht bedeutet dies: Das Ende der Kunst ist gekennzeichnet durch ihren Erfolg.

Ich gehöre einer Generation an, die darum gekämpft hat, eine bestimmte Vorstellung von zeitgenössischer Kunst durchzusetzen. Sollte diese Denkweise heute überholt sein, so auch deshalb, weil sie akzeptiert ist. Nicht, daß ihr die Massen anhängen würden, aber sie gehört zur allgemeinen Kultur. Sie ist bekannt. Es ist so, wie Vanessa Beecroft¹ sagt: die Avantgarde ist schon angekommen, man braucht sie nur noch zu benutzen. Wen die Avantgardekunst erschreckt, der kündigt nur von ihrer Existenz. Wenn jemand in einer auf TF1 ausgestrahlten

Serie den Kühlschrank aufmacht, der lediglich ein Joghurt enthält, und sagt: "das grenzt ja an zeitgenössische Kunst", dann ist diese angekommen² (wenn auch nicht da, wo man sie gerne hätte). Heute weiß man, daß die Absolventen einer Kunstakademie am Ende womöglich Schrotthaufen aufschütten, Striptease tanzen, Autorennen fahren, Filme drehen oder natürlich Ölmalerei betreiben. Ein Künstler kann sehr wohl ein Restaurant führen, kann (künstlerischer) Leiter einer staatlichen Ausstellung, Berater eines Architektenbüros oder Regisseur sein, oder aber er finanziert seine Arbeit mit einer PR-Agentur, falls er nicht selbst eine solche in Anspruch nimmt. Übrigens, der erfolgreiche junge Künstler genießt oft eine finanzielle Unterstützung, die ihm diesen Erfolg erst gewährleistet.

Ein Problem stellt sich auf der theoretischen Ebene. Insofern das Werk nicht mehr existiert und die Künstler sich im Leben tummeln wie ein Fisch im Wasser, so wird alles dies durch die Rede darüber wieder zur Kunst erhoben. Wenn der Ort der Kunst beinahe überall ist, so ist es ja der theoretische Diskurs oder der Katalog, der ihn anzeigt und ihm seine Grenzen weist. Die mit dem Kunstwerk verbundenen Probleme können erst in dem Augenblick durch eine Erzählung oder einen Diskurs außerhalb ihres Feldes neutralisiert werden, wo man dieses Feld verläßt und etwas anderes macht. Eine Künstlerin, die bei einer der letzten Ausstellungen, an der sie teilnahm, ihren Namen nicht genannt haben wollte (eine Ausstellung, in der sie zum Beispiel einen Blumenstrauß auf den Schreibtisch der Sekretärin legte), kümmert sich heute um Behinderte. Diese Tätigkeit ist vielleicht sehr viel ehrenwerter als die des Künstlers, doch im Grunde geht es um etwas anderes, das auch anderswo zur Sprache kommt. Für den Künstler, der sich als Boxer gibt oder einen Boxer darstellt, empfiehlt es sich nicht, gegen Mike Tyson anzutreten, denn das würde die Maßstäbe wieder zurechtrücken. Natürlich braucht man keine Kunst zu machen; und wenn man schon welche macht, dann aber eine Kunst auf Gedeih auf Verderb!

Man spricht in letzter Zeit oft von einer Kunst, die nicht mehr autonom oder tautologisch sein soll. Es wurde gesagt, die Referenzen der Kunst seien heute urban. Doch auch hier geht es nicht so sehr um eine Kritik, als vielmehr um eine Addition. Die vertikale Lektüre der Geschichte, die den Pendelausschlägen der zeitgenössischen Kunst folgt, d.h. den Bewegungen von figurativ vs. abstrakt, expressionistisch vs. geometrisch, Malerei vs. Installation bzw. Video, täte gut daran, gelegentlich zu berücksichtigen, daß diese Ausschläge auch dazu tendieren,

sich zu addieren. Minimal Art war Minimal und Pop, Konzeptkunst war Pop, Minimal und Konzept, usw. Heute ist die Summe vielgliedriger, so daß zu diesen Bewegungen MTV, Sport und Internet hinzukommen. Sind Werke spezifisch für den Ort, an dem sie plaziert sind, oder für den Ort, an den ihr Platz verlegt wird, so bleiben sie auf dem Feld der Kunst, da gibt es kein Entkommen. Die narrative Seite dieser Angelegenheit wird oft neutralisiert, denn glücklicherweise handelt es sich um eine Narration, die man nicht begreift, weil sie entweder allzu unverständlich oder aber gar zu evident ist. Hingegen kann ich verstehen, daß einem die Autonomie des Kunstwerks zum Hals raushängt. Und die besteht übrigens nicht darin, ein Objekt egal wo und egal wie zu zeigen – sondern besteht natürlich in der Autonomie seiner Form. Nichts für ungut und selbst, wenn's den Künstlern schnurz ist: Kunst ist das, was sie ist, und der Rest ist der Rest. Ist es Kunst, so ist es Kunst, und ist es keine, ist es eben keine. Insofern die Autonomie der Form einmal erreicht ist, steht es einem eigentlich frei, mit ihr anzufangen, was man will.

Im Grunde sind heute alle Künstler Konzeptkünstler. Ich selber zum Beispiel glaubte, ich sei Maler, doch teilt man mir mit (*Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Bordas, Paris, 1996), ich sei Konzeptkünstler. Wie einer meiner Freunde, der als Trotzkiist aus dem kommunistischen Gewerkschaftsbund ausgeschlossen und deshalb Trotzkiist wurde, so wurde ich Konzeptkünstler. Selbstverständlich ist diese neue Konzeptkunst nicht die historische Konzeptkunst, jene, die keine neuen Objekte in eine Welt setzen wollte, welche schon voll davon war, oder jene, die behauptete, das Werk könne auch von jemand anderem durchgeführt werden. Zunächst ist es dieser Konzeptkunst, wie Peter Plagens³ festhält, nicht wirklich gelungen, das Objekt auszuschalten: Es gibt deren jede Menge, wovon manche sich sogar in den Auktionssälen finden und dort durchaus beachtliche Preise erzielen. Erst jetzt bringen die zeitgenössischen Konzeptkünstler keine Objekte mehr hervor. Sie erfinden Dispositive oder hantieren mit Zeichen (Bourriaud). Wenn es etwas zu verkaufen gibt, dann nicht das Werk selbst, sondern seine Spuren, die oft nur auf eine anderswo produzierte Arbeit hinweisen.

Information transfer war ein konzeptuelles Kunstwerk von Eugenia Butler (1969), ein maschinengeschriebenes Statement (*this is an information transfer*), und ist Peter Plagens Lieblingskunstwerk. Mir schien dies ein geeigneter Titel für diese Worte.

Dann aber... nach der *tabula rasa* werden wir uns nicht oder nicht wieder zu Tisch begeben. Übrigens haben wir vielleicht diesen Tisch gar nicht wirklich verlassen, womöglich sitzen wir noch an ihm und betreiben – mit einem sehr regionalen Ausdruck – „Chaux-de-Fonds“, d.h. bleiben bei Tisch, obwohl dieser Tisch längst abgeräumt ist. Oder, wie Manet sagte, ist es vielleicht das Beste, im Freien frühstücken zu gehen.

P.S.: Natürlich hat mich die Spezialausgabe des *Beaux Arts Magazine* „Qu'est-ce que l'art aujourd'hui? Quarante artistes internationaux de la nouvelle génération“, Dezember 1999) zu diesen wenigen Worten inspiriert. In dieser Sondernummer aufgefallen sind mir Werbungen für Champagner, Parfüms, Aperitive, einen Whisky, ein Auktionshaus, einige Internet-Sites, Hermes, Cartier (mehreseitig), Eurotunnel, Audi, Renault, eine Künstlerkreidenmarke und ein paar andere Produkte (Galerien), deren ich mich nicht mehr entsinne. Mir scheint, es muß einmal gesagt werden: *art – the stuff of media*.

1 Beaux Arts Magazine, Spezialausgabe, Dezember 1999, S. 26.

2 Eric Troncy, ebenda, S. 48.

3 Bookforum, Frühjahr 2000, S. 12.

«GLOKALKOLORIT»

ZURECHTGEFUNDENES

Der in der *Public Art* der 1990er Jahre (wieder) genutzte Begriff der *Site-Specificity* verwies auf eine partizipatorische Praxis, die kommunikativen Anspruch und realräumlichen Zugriff ästhetisch lokalisierte – via Skulptur, Antäuschung, Politik, Kampagne, Erhebung etc. Mit den seit Mitte der Neunziger beginnenden Diskursen zu net.art und net.culture trat, parallel und in Anlehnung daran, eine partielle Umwertung des Begriffes ein, die sich sowohl an der (web)sitedness, als auch an der technoästhetischen Spezifik dislokalisierter Schauplätze festzumachen suchte. Die Rede von *Ort* und *Nicht-Ort* bekam im Netz eine neue Bedeutung, weil *site* prinzipiell überall dort sein kann, wo sich eine Domain abrufen lässt – nämlich tatsächlich *überall*. Kommunikativer Anspruch und realräumlicher Zugriff fallen in der *website-specificity* dort zusammen, wo das Protokoll den Server lokalisieren kann. Der Realraum wird dadurch in seinem Zugang abstrahiert.

Die Stadt als ein Netzwerk zufällig auftauchender Optionen zu begreifen, die man für eine auf den Stadtraum ausgelegte Ausstellung entweder ergreift oder verwirft, scheint mit den Konsequenzen des oben Geschilderten d'accord zu gehen. Das plötzliche Auftauchen oder das unbemerkte Verschwundensein eines Kunstwerks im öffentlichen Raum, zählt hierzu ebenso, wie das langsame Einschleichen desselben über den Aufmerksamkeitshorizont hinweg oder die stillschweigende Unbemerkttheit einer subtilen und nicht als *Veränderung* gekennzeichneten situativen Transformation. Mit dem Vorgefundenen in dieser Weise produktiv zurechtzukommen, bedeutet, die im Netz eskalierten und vorgefundenen Methoden der Ökonomie und des Marketing, zumindest andeutungsweise, auf die Reflexion im urbanen Raum zu übertragen: Die Mediennutzung von Stadtbewohnern nimmt derzeit ungleich schneller zu als deren kritische Aneignung öffentlicher Räume im Urbanen.

Die Organisation, Produktion und Reproduktion temporärer Kunst im urbanen Raum beruft sich strukturell auf einen emanzipatorisch-regulierenden Öffentlichkeitsbegriff auf der einen, auf Fluxus, Dada, Performance, Ambient und Land Art auf der anderen Seite. Das älter werdende *New Genre Public Art* befindet sich spätestens zum aktuellen Zeitpunkt in der Reflexionsphase und reagiert mit dem Stadtraum und seinen Bewohnern in einem Feld, in dem die Hoffnung auf *Akzeptanz* durch die Hoffnung auf Bemerkbarkeit abgelöst wird.

“Am Ende des 20. Jahrhunderts scheint alles an der Kunst veränderlich geworden zu sein, nur ihre formale und institutionelle Umgebung nicht, so daß sich am Aussehen eines Werkes allein nicht mehr entscheiden läßt, ob es als Kunst gelten könnte oder nicht.”¹ Stefan Heidenreichs Vermutung scheint mittlerweile auch für Ausstellungen im urbanen Raum zu gelten, aber aus anderen Gründen als den institutionellen. Denn spätestens seit in den Achtzigerjahren die Rede von den Zeichen aus der Theorie in die urbane Praxis übergegangen ist, ist Überraschung, Subversion, Irritation oder Desorientierung öffentlich platzierter Kunst vor allem eine Frage von Form und *Ästhetik*, nicht eine des Anstoßes oder der Erkenntnis geworden. Aus dem anfänglich und scheinbar unkontrollierten symbolischen Tausch urbaner Zeichentechnik, wie etwa bei Graffiti, haben die 1990er Jahre ganz andere Schlüsse gezogen. Die Pariser *Space-Invaders* aus Mosaiksteinchen, die an Häuserwänden appliziert werden, sogar die in Berlin an jeder Ecke aufgepinselten “6en”, in Fußgängerzonen aufgetragene *skim.com*-Klamotten ohnehin – sie alle haben mittlerweile ihre eigenen URLs und lassen sich jenseits ihres konkreten Auftauchens auch digital verorten. Diesseits der Praxis liegt der Markt. Vom selbstlosen *Tag* bis zum institutionalisierten, urbanen Guerillamarketing, schlägt der öffentliche Raum in den Marktplatz des Neuen um, ohne daß Kunst hier noch einen avantgardistischen Vorsprung lokalisieren kann.

Site-Specific Art zieht u.a. daraus nicht selten einen – systematisch nachvollziehbaren – Vorteil, indem sie diese Konstruktionen von Öffentlichkeit, Erwartung, Zirkulation und Vergänglichkeit zwar zum Thema macht, dieses aber nur intern, also innerhalb des Kunstsystems, routiniert verankert: “The shift to a horizontal way of working is consistent with the ethnographic turn in art and criticism: one selects a site, enters its culture and learns its language, conceives and presents a project, only to move to the next site where the cycle is repeated. (...) Today, as artists follow horizontal lines of working, the vertical lines sometimes appear to be lost.”²

Wenn Hal Foster hier eine horizontale Praxis skizziert, die von Trope zu Trope, von Site zu Site springt, so stellt er dieser eine vertikale Praxis entgegen, die “diachron” der Form des verwendeten Mediums oder Genres begegnet. Diachron hieße in diesem Fall, nicht nur auf den Stadtraum als Materialfundus zurückzugreifen, sondern vielmehr, Gebrauch, Konsum, Fabrikation, Produktion und Reproduktion des urbanen Raumes und seiner Peripherie auf der Suche nach *möglichen* Tropen in die Arbeit einzubeziehen.

THERE'S A CRITICAL MASS IN MY MANY-TO-MANY ART.

“Das Ornament wird von den Massen, die es zustandebringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus dem Massenteilchen auf die ganze Figur. Es gleicht darin den Flugbildern der Landschaften und Städte, daß es nicht dem Innern der Gegebenheiten entwächst, sondern über ihnen erscheint.”³

Was Siegfried Kracauer 1927 über Events mit “internationaler Geltung” und “ästhetischem Selbstzweck” schrieb, gilt ein Dreivierteljahrhundert später längst nicht mehr. Die Masse kartographiert mit, und sie ist sich um ihrer Ornamentik durchaus bewußt: Massen an Künstlern, an Kuratoren, Kritikern, Besuchern, zufällig Passierenden und solchen, die sich dadurch zu zuvor genannten entwickeln, zeichnen in jedem Sommer, und zumeist nur für ein Wochenende, irgendeine oder eine bestimmte Stadt mit ihrem Ornament.

Die Masse der Reisenden, die Geschwindigkeit der Kunstwerke und die Permanenz des Stadtraums müssen aufeinander reagieren. Camouflage, Mimikry, Selbstverständlichkeit, Aliasse, Minimalisierung, sind die Themen, die derzeit, und *nach* der reinen Simulation, (noch) Erstaunen auslösen können, und in welchen sich die Kunst aus der Masse der Ornamentik lösen kann, ohne den Bezug zu beidem, dem Ornament und der Masse, zu verlieren.

Temporäre Kunst im Stadtraum hat aber den Vorteil, daß sie weder auf die Gegebenheiten des White Cube, noch auf die eingeschleifte Praxisroutine einer unflexiblen Raumsituation zu reagieren braucht. Sie kann auf andere Aggregatzustände vor- und zurückgreifen, als dies in der Galerie der Fall wäre. Sie spielt mit der Authentizität des offenen Marktes am Platz, während Kunst im White Cube noch mit der Originalität eines Innen hadert.

Dabei muß sie sich derzeit dort neu strukturieren, wo sich die Stadt vermehrt als Markt manifestiert: mit Hilfe von Image-Marketing und massiver Kommodifizierungstendenzen bisher irrelevanter Bereiche verändert sich *Stadt* zum glokalkolorierten Satelliten eines nur auf Ornamentik bedachten neuökonomischen Massenbewußtseins. Masse und Öffentlichkeit bleibt weiterhin – im double-bind von Special Interest und nunmehr konsumistischem Xs4all befangen – ein Thema jeder urbanen Auseinandersetzung, zumindest *das* Thema des Marktes. Spätestens hier jedoch könnte *Masse* durch *Prosumer* ersetzt werden.

Wo sich Kunst, Markt, Zeit und Stadt überschneiden, entstehen Leerstellen, die durch Kompensation am Ornament des Gesamtbildes reguliert werden sollen. Jesko Fezer und Axel Wieder analysieren hierbei die Instrumentalisierung einer Dichotomie, die sich mit dem fortschreitenden Zusammenfallen von Markt und Öffentlichkeit verdichtet: "Eine Überbetonung des Öffentlichen wertet das Private ab, das sich innerhalb einer Positiv-Negativ-Argumentation nicht mehr als politische Sphäre denken läßt. Öffentlichkeit benötigt aber diese Sphäre als Ausgangspunkt der Handlungsfähigkeit, die den Ort des Privaten bedingt, wo der Schmerz an Mangel verspürt werden kann, wo Distanz erfahrbar wird und den Wunsch nach Autonomie nährt. (...) Wo Öffentlichkeit im Interesse der Profitmaximierung inszeniert wird, kommt auch das Private nicht ungeschoren davon."⁴

Das Öffentliche als Topos von Kunst im urbanen Raum scheint also auf diese Weise mit dem Privaten – dem eigentlichen Target auch urbanen Marketings – enger verflochten denn je. Hinzu kommt, wie Simon Seikh bemerkt⁵, daß nach Strategien der Land Art und Site-Specific Art in den Siebzigerjahren und auf den Schriften von Michel Foucault (Heterotopien) und Michel de Certeau (Kunst des Handelns) fußend, politisch engagierte Projekte des Umgangs mit dem öffentlichen, urbanen Raum in den 90er Jahren immer öfter einer Theatralisierung und Vermarktung desselben vorausliefen oder sogar gleichkamen.

SITUATIONEN

Die Herausforderung für Künstler und Kuratoren besteht demnach darin, neben den andauernden Veränderungen eines praktisch jeden Stadtraumes, den derzeit radikal Wandel von Begriff und Zugriff auf *öffentlichen Raum* zu analysieren und künstlerisch so einzusetzen, daß Kritik an der Form des zeitlichen Bewußtseins möglich wird. Die von Diederich Diederichsen vorgeschlagene Unterscheidung in "Atmosphäre" und "Situation" wäre hierbei ein Anlaß, künstlerisches wie kuratorisches Handeln situativ ausrichten zu können: "In der Situation ist die Atmosphäre geortet und strategisch ausgelotet. Jetzt gilt es zu handeln, spontan oder geplant, politisch oder individual-anarchisch. Hier erweist sich das souveräne Subjekt, das eingespielte Kollektiv. Die Situation ist kein langweiliger Standard, sie erfordert Geschick im Handeln und Weitblick bei der Datenerhebung. Aber sie ist im Prinzip intelligibel, dem Kenner bleibt nichts verborgen oder dunkel. Man kann sie überblicken, wenn man nur

versteht, sich in die geeignete Beobachterposition zu bringen. Das blitzschnelle Überführen von Kontingenz zu Bestimmtheit kennzeichnet das erfolgreiche Umgehen mit der Situation. (...) Die Umwandlung von Kontingenz in Situation beendet jedesmal eine atmosphärische Konstellation und macht aus ihr eine Situation, die man bearbeiten kann: Praxis."⁶

Aus ähnlich situationistisch beeinflusstem Impuls lesen sich die *Neun Thesen gegen Denkmäler*, die vom Critical Art Ensemble aufgestellt wurden. Denkmäler waren demnach, auch als Antithese zu bewußt temporär erscheinender Kunst, der Versuch, aus schon als Atmosphäre verstandener Situation eine Kontingenz zu erzeugen, die von den zeitlichen Aspekten von Site-Specificity gänzlich absieht, indem sie diese schon mitdenkt – und somit zwangsläufig negiert: "Monuments eliminate the apprehension of locality. Monuments decontextualize their subject to the point where the experience of the individual and the location of everyday life collapse into the category of the idiosyncratic. (...) Without a sense of localization, marginals of all varieties have no place, as the general is not a part of their situation (regardless of whether this situation is brought about by objection or by imposition)."⁷

Das Auftreten einer bewußt temporären Kunst im urbanen Raum wäre so im Umkehrschluß eher vorweggenommener Rest ihrer selbst als Monument; sie rechnete im Idealfall mit dem Zeitlichen auch als sozialer Komponente; nicht wie das Denkmal, das die äußere Zeit stur um sich herum sammelt, speichert und als *Geschichte* wiedergibt.

Denkende Häuser, wachsende Netzwerke, dynamische GUIs, Global Players, Brain Operas, soziokybernetische Stadtplanung, Infrarothandys, World Gaming, stadt.com's, Wetterkarten, Offener Himmel – dabei an eine Kunst zu denken, die Stadt als das Sichtbare aus *Fleisch und Stein* begreift, macht die eigentlichen Themen unsichtbar. Kunst im urbanen Raum würde erst dann mit der herrschenden Sichtbarkeit der auf Unsichtbares konzentrierten Dispositive den Kontakt aufnehmen, wenn sie sich in Form von Samples, Datenresten, Senderückständen, Abnutzungsspuren oder Werbedecollagen in den Raum zwischen allgegenwärtig erstellter Öffentlichkeit und spezifisch daran abarbeitendem Privatismus verbreitet.

Hierzu würde auf seiten der Kunst gehören, neben das Thema der *Kunst im (öffentlichen) Raum* auch dasjenige des *(öffentlichen) Raumes in der Kunst* zu setzen – erstere als Bestandesaufnahme einer Atmosphäre, zweiteres als Analysemöglichkeit einer spezifischen Situation, die Praxis einfordern kann.

Wie Franco Moretti seiner Kartographie des europäischen Romans voranstellt⁸, kann *literarische* Geographie ihre Bezugspunkte in zwei Methoden suchen: der Untersuchung von Raum in Literatur (als explizitem oder implizitem Thema dieser Literatur selbst) und von Literatur im Raum (also deren Wege, Auflagen, Geschwindigkeiten und Distribution). Beides, so Moretti, kann sich zufälligerweise, und wird sich methodologisch überlappen. Nichtsdestotrotz, oder gerade deswegen, kann für beide Thematiken der gleiche Zugang gelten – ein kartographischer, der also eines morphologischen, auf die reine Atmosphäre bedachten Zugangs nicht bedarf.

Eine Adaption beider Bereiche aufeinander, der *Kunst im Raum* und des *Raumes in der Kunst*, wäre ein zeitgenössisches Motiv für temporäre Kunst im urbanen Raum nach und während der Debatten zu Künstlerkartographien, virtuellen Städten und Cultural Studies. Erst dann können sich strukturelle und inhaltliche Überlegungen zugunsten von Raum und Kunst übereinander legen. Diese Feststellung und daraus resultierende Konsequenzen sind prinzipiell nichts neues, müßten sich aber in Zeiten von turbokapitalistischen Datenräumen (auch denjenigen in der Kunst und im urbanen Raum) dringend und immer wieder neu ordnen, sichern oder verflüssigen, um als folgerichtig oder verfälschend erkannt zu werden.

1 Stefan Heidenreich, Was verspricht die Kunst?, Berlin Verlag, Berlin, 1998, S. 62.

2 Hal Foster, The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, MIT Press, Cambridge, London, 1996, S. 202.

3 Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 52.

4 Jesko Fezer / Axel J. Wieder, "Geschickt gemacht, Jesus vertreibt die Händler vom Platz vor dem Tempel", In Die Kunst des Öffentlichen, Verlag der Kunst, Amsterdam, Dresden, 1998, S. 104.

5 Simon Sheikh, "Site-specificity. From the margins to the social", In Øjeblikket, Magazine for Visual Culture. Special issue #1, vol.8, 1998, S. 94.

6 Diedrich Diederichsen, Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1999, S. 60 f.

7 Critical Art Ensemble, "Nine Theses Against Monuments",

In Random Access 2 / Ambient Fears, Rivers Oram Press, London, 1996, S. 26.

8 Franco Moretti, Atlas of the European Novel. 1800-1900, Verso, London, New York, 1998, S. 3.

FRANK PERRIN

DER JOGGER, HELD DES POSTMODERNEN LEBENS

War die Stadt in ihrer klassischen Ausprägung das dauerhafte Gehäuse des Durchgangs, das Gefäß aller Fließbewegungen, so ist sie heute ihrerseits in die Idee des Durchgangs eingegangen. Nicht mehr die Stadt enthält den Durchgang, den sie in Bahnen zu lenken beauftragt war, vielmehr umfaßt die Idee des Durchgangs jene einer fortan grenzenlosen Stadt, für die der Transit konstitutiv geworden ist. Was sie beherbergen sollte, davon wurde sie am Ende überspült. Die Stadt erscheint zu dieser Jahrhundertwende als eine flottierende Datenmenge, und ihre Kartographie wandelt wie ein Shakespearesches Gespenst zwischen den Netzen und ihren Peripherien, zwischen ihren exponentiellen Vorstädten und ihren Kommunikationsmengen.

«DER HIMMEL ÜBER DEM HAFEN HATTE DIE FARBE EINES FERNSEHERS,
IN DEM EIN ABGESTELLTER SENDER LÄUFT» WILLIAM GIBSON, NEUROMANCIEN

Wir treten ein in die konstitutive Exzentrierung, in eine immer stärker gerasterte Realität, in der sämtliche Möglichkeiten des Zentralismus ans Ende gelangt sind.

Vorbei die kollektiven Freuden des öffentlichen Platzes, vorbei der Traum des 19. Jahrhunderts von Boulevards und Ramblas... Die Stadt als eigenes Gut ist uns verloren gegangen, sie ist verschwunden hinter der alleinigen Frage der Transporte und der Fließbewegungen. Wir leben nicht mehr in der Stadt, wir schleusen uns durch sie hindurch. Wir haben aufgehört, die Stadt zu bewohnen: Sie ist längst kein Wohnort mehr, sondern ausschließlich Verkehr, Zirkulation.

Willkommen in Connection City. Die Agora ist Kontrolltowers, und sämtliche einstigen Möglichkeiten des Zusammenwirkens sind Steuerungen aller Art gewichen. So wie Chicago das Labor für das urbane Amerika des 20. Jahrhunderts war, so erfindet heute Los Angeles für sich die ökonomischen Formen und kulturellen Praktiken für den künftigen Zuschnitt weltweiter Urbanität.

«FAUSTISCHER UMBAU DER WIRTSCHAFT, SOZIALE BRÜCHIGKEIT, ANTISEMITISMUS DER ELITEN, VERBISSENE KONKURRENZ UM DIE ZENTRALEN LAGEN, ADMINISTRATIVE ZERSTÜCKELUNG UND AUSSCHLUSS DES POLITISCHEN AUS DER INNER CITY.» MIKE DAVIS, CITY OF QUARTZ. LOS ANGELES, HAUPTSTADT DER ZUKUNFT

Los Angeles im Jahre 00, Stadt von morgen, ohne Fußgänger, ohne Flaneur, ohne etwaige Abwege. Die stillen Magmen der Automobile haben die Straße leergefegt und den Flaneur enteignet. In diesem Umfeld neuer Verödung sind nur ein paar Jogger und seine übrigen Spielarten auf Rollen übergeblieben, um ein immer vakanteres Gebiet zu besetzen. Als Figur unvermuteten Standhaltens in einer immer weiter vorrückenden Wüste probt der Jogger mit jedem Laufschrift eine fortan unmögliche und paradoxe Zugehörigkeit. Mit einem Heroismus, dessen ganzer Horizont die vor ihm liegende Gerade ist, artikuliert er in seinem eigensinnigen Selbstgespräch ein fortan in sich geschlossenes Territorium: die Linie halten, den Puls kontrollieren, den Kraftaufwand einpegeln, die Schritte fließen lassen, Bahnen finden, etwas zum Werden bringen.

«MAN MÜSSTE SEIN WIE EIN TAXI, WARTELINIE, FLUCHTLINIE, STAU, VERENGTE FAHRBAHN, GRÜNE UND ROTE AMPELN, LEICHTE PARANOIA, HEIKLES VERHÄLTNIS ZUR POLIZEI. EINE ABSTRAKTE UND GEBROCHENE LINIE, EIN ZICKZACK, DAS "DAZWISCHEN" SCHLÜPFT. GRAS IST GESCHWINDIGKEIT.» GILLES DELEUZE, DIALOGUES

Der Jogger, ein Surfer des Asphalts, ist in dieser avancierten Landschaft der letzte Mensch, der den Untergang oder die Abenddämmerung der Urbanität ankündigt und zugleich die neue Beziehung zur künftigen Stadt anzeigt. Diese joggende Verkündigung wiederholt er jeden morgen oder so oft er kann, in einer ewigen Wiederkehr, die in Echtzeit die Zugehörigkeit zur Tätigkeit, zum Körper, zur Arbeit und zur Stadt bekräftigt. Als solcher verkörpert der Jogger einsam und allein den lächerlichen Übermenschen der Städte von morgen...

Nach dem Baudelaireschen Flaneur, dem surrealistischen Streunen, dem Benjaminschen Passanten oder dem situationistischen Abschweifen ist der Jogger der einsame Held, der seit zwei Jahrzehnten das neue Verhältnis zur Stadt und ihrer Ökonomie am besten verkörpert.

Anfang der 1980er Jahre brach, in einer ganz bestimmten gesellschaftlich-geschichtlichen Konfiguration, das Jogging- und das Aerobicfieber aus. Heute ist dieses Phänomen

auf sein natürliches Ausmaß zurückgegangen, wirkt im Inoffiziellen und Spontanen, wie eine geheime Nation, ein Ad-hoc-Netzwerk. Wer läuft, tut es aus innerer Notwendigkeit und nicht mehr wegen der Mode. In Frankreich wird die Zahl derer, die mindestens eine Stunde pro Woche laufen, auf rund 2,1 Millionen geschätzt, in Europa auf nahezu 20 Millionen. Und weltweit knüpfen mehr als 100 Millionen regelmäßige Jogger außerhalb aller Verbände und ohne jeglichen Wettkampf, gleichsam in einer laut- und schriftlosen Religion, aus spontanem Antrieb ein starkes, geheimes Band zum Körper, zur Stadt und zur Arbeit. Als Widerstand ohne Botschaft, als letzter Spaziergänger der endenden Urbanität, als letzter Akteur in der Stadt des avancierten Kapitalismus ist der Jogger heute der Held des postmodernen Lebens.

«DER AUSDAUERSPORT JOGGING WIRD AUF STRECKEN VON MEHREREN KM AUSGEÜBT; DABEI SOLLTE DER TAKT MÖGLICHSST GLEICH BLEIBEN, WAS FÜR DEN JOGGER EINEN REGELMÄSSIGEN HERZ- UND SCHRITTRHYTHMUS BEDINGT.»

AMBY BURFOOT, THE PRINCIPLES OF RUNNING

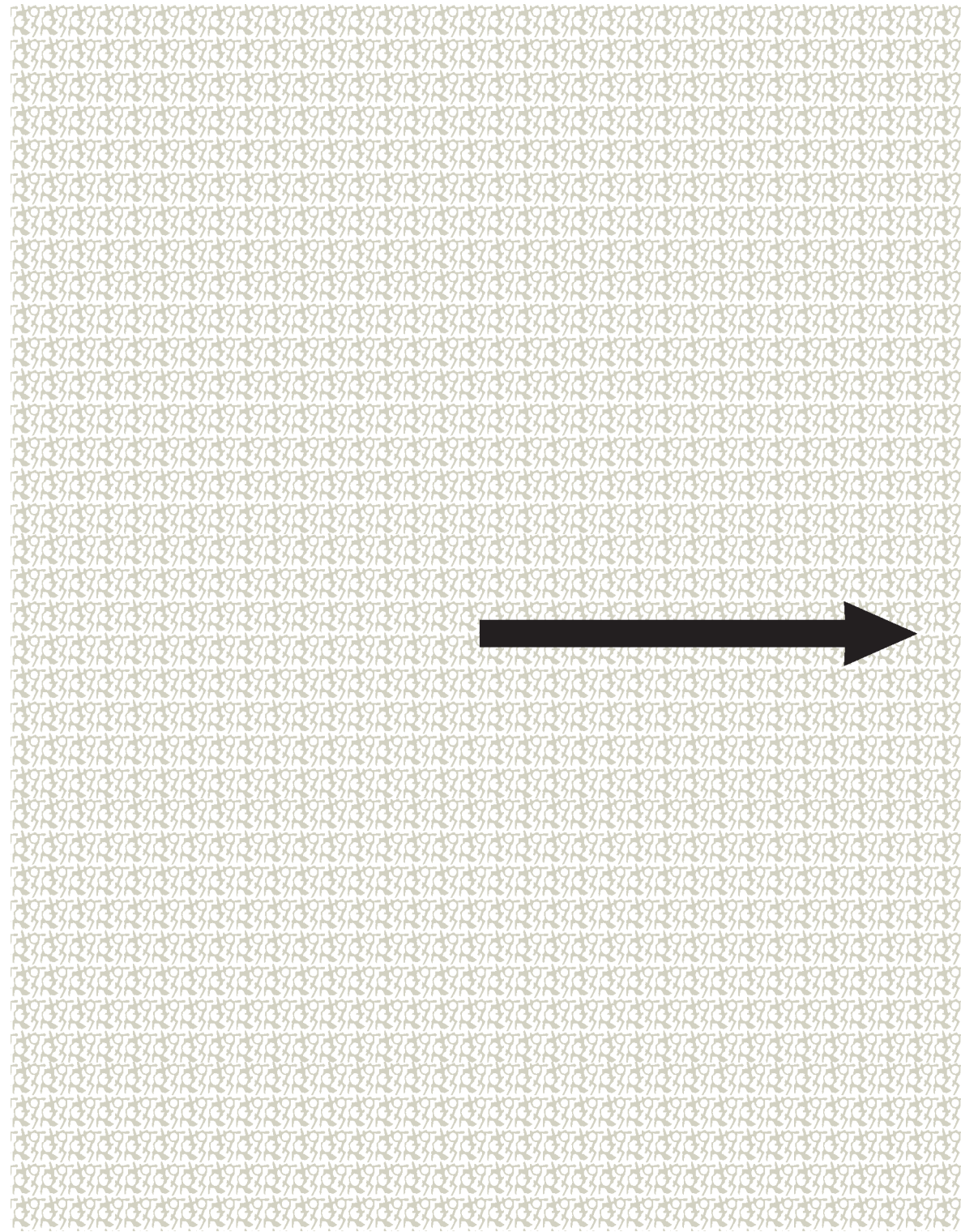
Fast wie bei einem Künstler kommt es darauf an, eine Linie, eine Verhaltensregel und einen geregelten Kraftaufwand einzuhalten, ein einfaches und doch paradoxes Ziel zu verfolgen. Als kryptische Kämpfer, die mit den Dilemmata von heute in Verbindung stehen, auf dem Drahtseil balancierend und außer Atem, arrangieren sich Jogger und Künstler sich je auf ihre Weise mit den gegebenen Umständen, um Fluchtlinien darin einzuschmuggeln.

Wir sind eine Generation, die sich weder in der Konfrontation noch in der subversiven Anverwandlung ('détournement') wiedererkennt, sondern eher in Ausweich- und Gleitmanövern jeder Form. Der Erfolg des Joggens in den 1980er wie die Wiederbelebung der Skateboards und Rollerblades in den 1990er Jahren weisen auf dieses neueste Verhältnis zur Urbanität hin. Der Jogger und seinesgleichen haben längst den Demonstranten und dessen Masse abgelöst, und die Kollektiven Auftritte auf Rollerblades ersetzen den kollektiven Spaß der Kundgebungen zum 1. Mai. Die Weise des Daseins in der Stadt und im Raum, die den einen als neuer Individualismus, den anderen als eingefleischtes Nomadentum gilt, ist ein Surfen auf dem Straßenbelag und hat fortan Züge eines Marathonlaufs. Weil der Kontext sich im Gleiten, im Streifen aneignen und zähmen läßt. Ohne Gegenüber, wie eine Liebkosung, die etwas hat,

was Schläge nicht können, durchzieht der stille Jogger die Straßen und eignet sich wieder an, was wir verloren haben. Abseits der anbietenden Trivialitäten, setzen der Künstler und der Jogger in einer Kombination aus Feinarbeit und ausdauerndem Kraftaufwand in der rhizomatischen Realität der Städte, Zeichen und Daten eine Arbeit in Gang, die letzten Endes schlicht auf langem Atem beruht. Der Jogger in seinen Laufschritten wie der Künstler in seinen Interventionen unterhalten jenes heimliche Verhältnis mit der Stadt von morgen: Nicht mehr sich mit der Stadt konfrontieren, sondern sich in sie infiltrieren.

Links: Brooks Stanwood, Jogging • Amby Burfoot, The Principles of Running • Holt David, Running Dialogue • Martin Heidegger, Holzwege • Karl Gottlob Schelle, Die Kunst des Spazierengehens • Marc Augé, L'impossible voyage • Guy Debord, Situationistische Internationale • Fukuyama, The End of History and the Last Man • Hakim Bey, TAZ, Frédéric Fournier, La beauté, la rue (Blocnotes 11) • Armelle Leturcq, Frank Perrin, Géographies transformatrices (Blocnotes 5) • Frank Perrin, Expanded Mix (Blocnotes 17) • Gilles Deleuze, Tausend Plateaus • Paul Virilio, Ereignislandschaft • Mike Davis, City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles.





OLIVIER BLANCKART (F)



- 1 Ref.
- 2 La Maison (le 26A), 2000
- 3 The Remix Saigon (Saigon-Saitama), 1998, Galerie NaDiff, Tokyo

Le ruban adhésif est un matériau répandu dans le monde entier de façon horizontale (des pays riches aux pays pauvres) et dans tous les secteurs d'activité de façon verticale (de l'industrie aéronautique de pointe à l'abri de clochard).

L'universalité de ses usages recouvre ainsi celle de sa dispersion. A l'instar des cannettes de boisson en aluminium et des chaussures de sport en matériaux composite moulés, le ruban adhésif opère donc comme un véritable signe de ponctuation de la civilisation contemporaine globalisée, pratiquement sa métaphore :
HIGH TECH et/mais LOW USE.

La position de l'artiste visuel consiste à restituer une vision singulière face au spectacle qui s'offre à lui et à ses contemporains, avec les moyens que lui propose l'époque.
Or le spectacle qui s'offre est avant tout le spectacle de la marchandise, y compris l'idéologie. Pour utiliser une métaphore électrique, on pourrait dire que le spectacle contemporain est de fort ampérage, mais de faible intensité. (Exactement comme un arc électrique au bout d'un poste à souder. Instantané, éblouissant et fusionnel par définition, puisque sa vocation est la réunion instantanée des entités séparées).

Le paradoxe du travail de l'artiste est que dans un monde où tous les buts et les moyens visent à la fusion collective, lui, à contre-courant tend à produire de la singularité, c'est à dire de la séparation, c'est à dire de la critique.
En l'occurrence donc, ici, l'art est ce qui se trouve opposé à la marchandise en ce sens que le propre de la marchandise est de s'inscrire dans une moyenne - la moyenne des objets calibrés pour s'intégrer au flux du commerce marchand - alors que l'art, au contraire, tend à être hors-norme et inéchangeable.

Pour parvenir à son but, la stratégie de l'artiste sera alors celle du judoka qui utilise la force de l'adversaire pour compenser l'insuffisance de ses propres moyens. Le matériau même qui sanctionne la transformation d'un objet en marchandise - le ruban adhésif - va servir ici à sanctionner la transfiguration d'un objet commun en une œuvre d'art. Ce qui occupe la surface de l'objet va devenir la substance même d'un nouvel objet. Un bâtiment technique modeste qui avait vocation à être discret, et tendait à disparaître du champ de vision, se trouve restauré au plus près et rendu à la vue en tant qu'objet de contemplation désintéressée. D'un seul coup, par la mise en œuvre du plus commun des matériaux, il a pris un relief singulier : c'est une sculpture.





JONATHAN MONK (UK)

	1
--	---

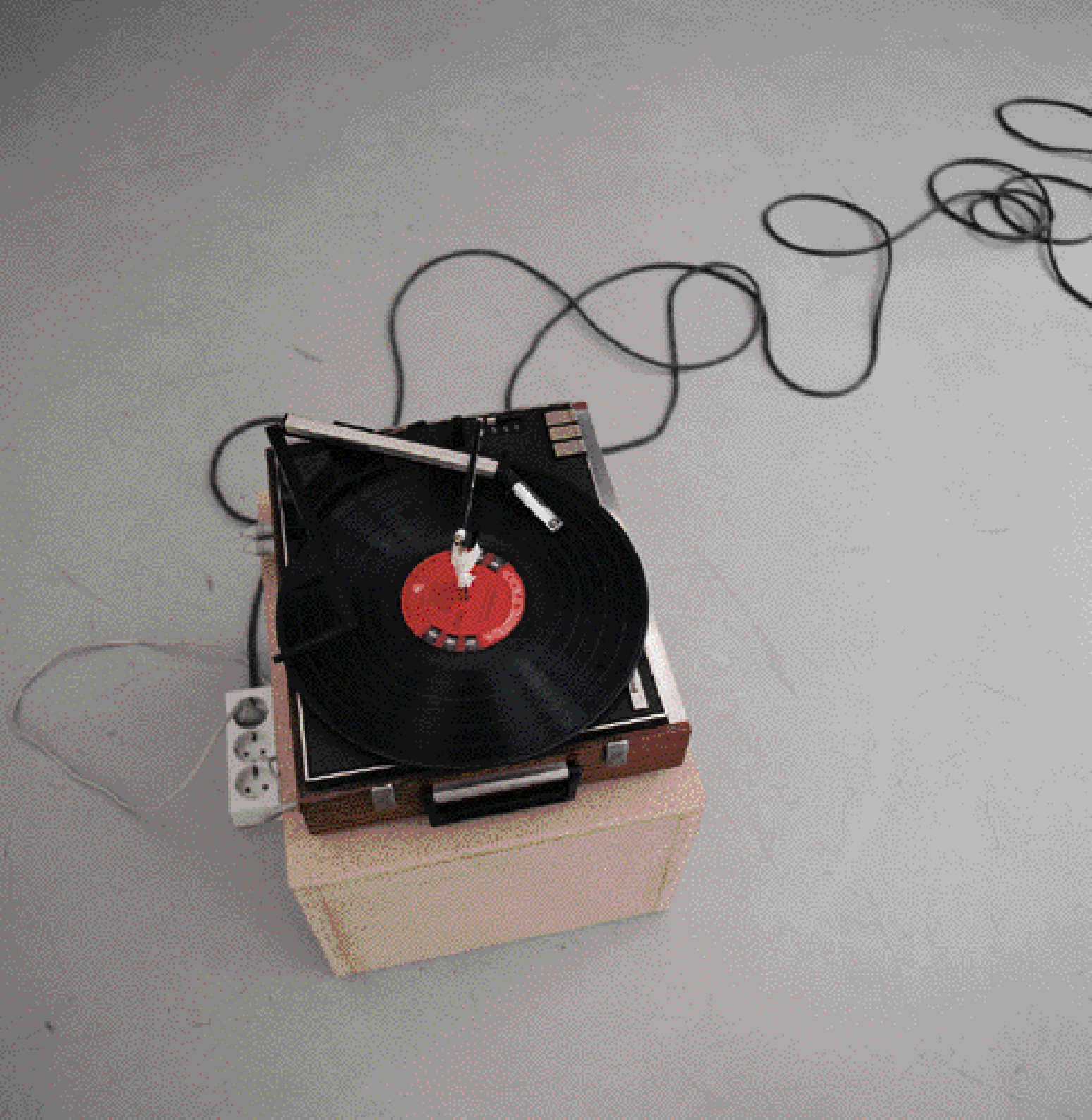
	2
--	---

	3
--	---

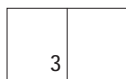
- 1 Ref.
- 2 What a Wonderful World, 2000
- 3 Peace Perfect Piece (Sonny), 1999

Owen Monk Rita Monk Leicester City Football Club Marcel Duchamp Kevin Keegan Bruce Nauman Gary Lineker New York Martin Scorceces The Nationl Gallery London Laurel Hardy James Bond The Wizard of Oz Christmas Robert de Niro Charlie Chaplin Harold Lloyd San Francisco My driving instructor LA James Dean Joy Division family photographs Oscar Wilde Match of the Day A Question of Sport Dr Who The Smiths telephones Eastenders Louis Armstrong Jeff Koons Melody Maker The Face ID Not The Nine O'clock News The Two Ronnies Morcombe Wise The Young Ones Flash Art Gregory Peck England v Scotland Scotland v England Frieze NME Tom Jerry The Simpsons The Clash Monty Python Glasgow Andy Warhol Morrissey 12" singles second hand shops Hollywood Blvd Mods Skin Heads friends planes trains taxis hitch hiking boats bikes The Midlands The Cross Chanel Ferry fax machines Miles Davis James Brown Lawrence Weiner Robert Barry Isabell Heimerdinger Marilyn Monroe Boy George Blondie the sun The Guardian The Beatles Elvis The Rolling Stones one hit wonders MOCA LA Albert Camus Francis Ford Coppola Marlon Brando War Films warmth Michael Caine Dirk Bogarde Humfrey Bogart Italia 90 Fawltly Towers Chanel 4 The Tate Gallery Vincent Van Gogh Jesus Madonna Bill Metcalf Nicolai Wallner David Shrigley Five a side football London Colin Bygraves The Generation Game Lassie Come Home Rosie Sally Lizzie top of the pops Glasgow School of Art The Queen chocolate video cameras Martin Kippenberger The Hollywood Hills Beer Ed Ruscha John Baldessari Robert Jackson Mark Wheatley Rob Osborne Mike Cooper Sydney Shingler Alfred Shingler Charlie Monk Seth Siegelaub John Cassavetes Douglas Huebler Jackson Pollock Mike Kelley Tommy Cooper Howard Rainbow The Beach Boys Joseph Beuys new balance adidas nike wembley trophy five Monet Manet Willem de Kooning The Archers Cross Roads Brenda Stan Monty Lisson Gallery Dusty Hare Wham Madness The Helsinki Bar Simon Fearn Robert Werner Jeremy Blanchard The Variety Bar Toby Webster Richard Wright Jasper Johns Ben Nicholson Henry Moore rugby football Renault 5 Morris Marina Cross Country Running The Olympics Four Four Two cricket MTV Lady Diana Philip Kerr Star Trek Super Stars The Star Wars Trilogy Withnail 1 Joe Orton Richard David Attenborough Frank Sinatra Nat King Cole Vanessa Fanton Miles Davies The Doors Kiss Alan Jones Allen Ruppersberg Bas Jan Ader Liam Gillick Pierre Bismuth Douglas Gordon Lucy Lippard Jack Pearson Gabriel Orozco The Beastie Boys The Jerky Boys Robert Smithson 1966 1969 1976 1980 1986 1988 1990 1997 1999 2000 Saturday afternoons BBC 2 Blue Peter Rumble Fish Taxi Driver David Perreau Marc-Olivier Wahler Lisa Rosendahl Casey Kaplan Jack Hanley Barry Barker Nicholas Logsdale Yvon Lambert Olivier Belot Kirby Muxloe Martin O'Neill David Harding coffee tea sugar Ail Creatures Great and Small The Post Office The Dole Office Christoph Keller Raimar Stange Dave Aile Ross Sinclair Jean-Francois Taddei Ami Barak Kenneth Williams Tony Hancock Sid James Vic Reeves Bob Mortimer Margaret Thatcher The Labour Party Iggy Pop The Sound of Music the piano David Bowie The Outsiders Charlie and the Chocolate Factory Swap Shop Tiswas The Tube Fun Boy Three Fred Astaire Ginger Rogers James Cagney Charlie Chaplin Clint Eastwood Blinky Palermo Sonny Monk Caroline Van Dijk Jay Van Dijk Richard Long Joseph Kosuth Gilbert George Belize Robert Barry Christmas Patrick Thistle Terry Venables Pot Black pot Radio 4 Radio 1 The World Service Stephan Pascher Dick Hebdige post cards bookshops TV swimming pools water Elle Vogue Wallpaper wallpaper golf courses railway tracks trees rivers cigars cigarettes matches lighters Berlin condoms ideas echo the bunnymen Oasis speed LSD magic mushrooms sunday school sunday league football sunday lunch mastercard Visa The Empire State Building The Eiffel Tower The Golden Gate Bridge tits arse Adam Court Jonnie Fort Copenhagen skiing jam Santa Monica Venice Venice Beach the Moon the Who Keith Moon The Monkies sushi Power 106FM Hip Hop Sunset BIA Meyer Riegger. and many many more





PHILIPPE RAMETTE (F)



- 1 Ref.
- 2 Espace pour le futur, 1999
- 3 Point de vue, 1999

Les retards de huit secondes divisaient le graphe en deux moitiés. Dans la moitié droite, les temps de retard supérieurs à huit formaient la carte de la constellation Bootis (le Bouvier), telle qu'on la voit de la Terre, mais avec une omission remarquable : Epsilon Bootis, son étoile centrale. A sa place se trouvait le sixième écho de la séquence, le seul qui avait trois secondes de retard, qui tombait dans la moitié gauche du graphe. Si l'on faisait parcourir à ce point 180° autour de l'axe des Y – le rabattant, pour ainsi dire de gauche à droite –, il tombait sur la position exacte d'Epsilon Bootis. La conclusion était inévitable : le message montrait Bootis, nous invitait à corriger la position d'Epsilon Bootis et à renvoyer le message à la sonde, lui signalant ainsi que nous avions appris notre deuxième leçon de communication. Tout ceci confirmait la prédiction de Bracewell selon laquelle il ne serait pas surprenant que le message d'une sonde commence par l'image d'une constellation.

Le plus remarquable, dans l'interprétation de Lunan, réside en ceci que l'étoile de première grandeur de Bootis, Alpha Bootis (encore connue sous le nom d'Acturus), n'est pas montrée là où elle est aujourd'hui (elle suit un mouvement autonome), mais là où elle se trouvait il y a 13 000 ans ! Selon Lunan, cela veut dire que la sonde est arrivée dans notre système solaire en 11 000 avant J.-C. et qu'elle a silencieusement tourné autour de notre planète jusqu'à l'avènement de la radio dans les années vingt, devenant alors active et commençant à exercer la fonction pour laquelle les extra-terrestres l'avaient construite.

Paul Watzlawick, La réalité de la réalité : Confusion, désinformation, communication, Editions du Seuil, Paris, 1978.





CHRISTOPH BÜCHEL (CH)

	1
--	---

	2
--	---

	3
--	---

- 1 Ref.
- 2 Zu verkaufen/A Vendre, 2000
- 3 Home Affairs, 1998, TBA, Chicago



Informationen: BATIGROUP AG, Projektentwicklung Tel 061 / 326 30 00

336 cm² entwickelt und verkauft

ich, 10-Jährig, wohnt im **Barthel** nur 100 m von See, möglicherweise Tel. 241 81 26.

Wir suchen **Verkaufsbekanntene** für die Westschweiz 2020/2021 in Lugano. Tel. 022 333 41 11, abends 022 242 88 72, tagüber.

Gesucht wird Verkaufstrainer für den OTC-Bereich mitbesitzer 20 bis 30 Jährig, sehr motiviert, auch Bewerberinnen und Bewerber willkommen. Bitte auch mit vorher (nicht ab 17.9.2020) auf meine Website besichtigen. Tel. 022 521 75 82, ab 19 Uhr

Immobilienangebote

Zu vermieten in Gosslingen ab sofort oder nach Vereinbarung schöne, hell, sonnige **1-Zimmer-Wohnung** mit Balkon, Bad, ca. 40qm, mit grosser Terrasse, Miete Fr. 600,- inkl. NK. Bitte melden Sie sich unter Tel. 022 228 21 54, Frau Schwab

Zu vermieten in Brühl ab sofort schöne **1½-Zimmer-Wohnung** mit moderner Ausstattung, Miete Fr. 530,- + NK, Tel. 079 252 47 84.

3-Personen Einzelothello, im renovierten Altes Bad, ab 1. September, auch einzeln zu mieten, Fr. 100.-/Mon. Tel. 022 228 17 32.

Mittelmässige ruhig gelegene Einfamilienhaus, schöne Terrasse **3-Zimmer-Wohnung**, Wandschere, Nähe Park, Fr. 900,- + Fr. 90,- Tel. 022 322 82 02.

In Fröschli zu vermieten **3-Zimmer-Wohnung**, Fr. 100.- inkl. NK, Tel. 079 228 62 85.

2-Zimmer-Wohnung zu vermieten ab 1.8. oder 1.7. Fr. 575,- inkl. NK, Adresse: CH 2103 Biel Fr. Koehn, Tel. 022 260 20 58, ab 22.02.22 75 75.



Zu vermieten in Biel, Hauptort, an bester kommercialer Lage **Verkaufsfläche** 620 m² verteilt auf zwei Stockwerke.

- neu renoviert
- moderne Raumgestaltung
- tolle Aussicht

Wir freuen uns auf Ihre telefonische Beratung mit Ihnen Ideen.
Info: Tel. 0244 207 813 2535

Zu vermieten in Biel per 1.8. oder 1.7. schöne **3-Zimmer-Wohnung**, mit Capite, moderne Küche, Parkettboden, grosse Zimmer, Garten, Keller Miete Fr. 620,- + NK, Tel. 079 228 26 22.

Zu verm. in Biel **2-Zimmer-Wohnung**, 4-Zimmerung 5 ab 1.8. Fr. 735,- inkl. NK, Balkon, ruhig - hell Tel. 022 228 14 14

Ab 1. Juli zu vermieten an super Wohnlage in Brugg grosse **2-Zimmer-Ferienwohnung**, tolle Ausstattung Fr. 700,- ohne Personenbeschränkung, mit Balkon an wunderschöner, idyllischer Zuffenhausen. Tel. 077 55 07.

AHV-Mietstelle



für Einzelhändlerinnen und Einzelhändler, Metzgereien und Verkauf von Kleinanbietern
SPNDN, die Pflege zu Hause



Zentralstr. 26, 2560 Biel
Tel. 022 323 14 73

2½-Z-Luft, 70 m², ruhig, sonnig, Südostexposition, getrennt, neuere Küche + Bad, ab 1.8.2020 zu vermieten von privat. Tel. 029 254 82 35.

2½-Z-Wohnung, Nähe Zentralplatz, Tel. ab sofort, Fr. 550,- + Fr. 100,-, Tel. 022 241 52 16, 079 228 22 82.



Zu verkaufen an zentraler Lage in Biel voll erschlossene

Baulandparzelle

10 800 m², Zone AG, keine Architekturanforderung
Info: Tel. 0244 207 813 2535

Ab sofort zu vermieten in Biel und A. schöne **2½-Zimmer-Wohnung**, Balkon, Aussenk., Küche mit allem Komfort, Cheminée, Dusche, Bad, Parkett, etc. Tel. 022 261 50 42, ab 19 Uhr Tel. 022 261 50 27.

Fürstent. BI renovierte Gewerbestube **2½-Zimmer-Wohnung**, Fr. 500,-, Garage, Keller, Aussenk., etc. Tel. 022 261 40 75, ab 19 Uhr.

2½-Zimmer-Untervermietung in Mül, Tel. ab sofort, Fr. 1700,- inkl. Tel. 202 50 30.

Zu vermieten in BI, Prima schöne **2½-Zimmer-Wohnung**, hell, modern, Garten, sonnige Lage, Fr. 600,- + NK, Tel. 029 842 11 11.

3-Zimmer, 1. St., (Bühnenst. 90, mit Balkon, Garten, ab 1.8.2020, Miete Fr. 700,-, NK Fr. 80,-, Tel. 022 241 37 78 oder 022 241 11 25, ab 19 Uhr

Zu vermieten an der Bürgenlenne **3-Zimmer-Wohnung**, 3. Stock, Wohnzone, Keller + Dachterrace, Tel. ab sofort mit nach Wunsch, Auskunft: C. Müller, Tel. 022 228 14 21

In Fröschli zu vermieten **3-Zimmer-Wohnung**, Fr. 710,- inkl. NK, Tel. 079 228 62 85.

Zu verm. 1,7. Mittelst. 14. Stel. **3-Zimmer-Wohnung**, Parkett, Dusche, 3. Stock, ohne Ldt, Miete Fr. 640,- + NK, Fr. 100,-, Tel. 022 244 25 98.

1. Juli 2020 oder nach Wunsch **3-Zimmer-Wohnung**, 1. Stock, in der Nähe des Stadtplatzes in Biel und Zuffenhausen, Fr. 1000,- inkl. NK, Tel. 022 242 11 21.

Zu vermieten ab sofort in Schwyzstrasse **3-Zimmer-Wohnung** mit schönem Parkettboden + Balkon, Miete Fr. 700,- + NK, Tel. 079 252 47 84.

Zu vermieten per 1.8.2020 am Palmweg, Bruggen, in einem 3-Fam Haus **2½-Zimmer-Wohnung** mit Gartensitz, Bad, Zentralheizung, Miete Fr. 780,- + NK, Auskunft unter Tel. 022 247 88 27.

Zu vermieten ab sofort **2-Zimmer-Mitte**, (Erdgeschoss), neuwert, keine Orngg, Parkettboden, Dusche, WC, Bad, Waschmaschine, Türrahmen, Garderobenschrank, etc. Miete Fr. 550,- + NK, Auskunft unter Tel. 022 247 88 27.

Zu vermieten Neumatten 10 in Biel, schöne **2-Zimmer-Wohnung**, 2. Stock, Warm-Eis-Küche, Erdgeschoss, Keller Miete Fr. 1100,- inkl. Heizung, Wasserzähler, Kabel-TV usw., Tel. 022 322 80 04, mobil 079 446 95 99.

Zu verkaufen in Leuggen sonnig, ruhig gelegene **2-Zimmer-Wohnung** mit Balkon, 50 Fr. 100 000,- Tel. 021 268 78 12 (Sonntag).

Zu vermieten per sofort **2-Zimmer-Wohnung** mit Balkon, Stadtblick, Fr. 600,- + NK, Tel. 022 688 27 51 oder 022 322 30 98.



Zu verkaufen in Biel, Spychstrasse **Büro-/Gewerbe-/Lagerhaus**, mit Sicht ins Grüne, Kundenparkplätze, ruhige Lage, ideal auch für Anwesenheits- oder 24 Stunden.

Detailierte Applikation: Tel. 0244 207 813 2535

Zu vermieten per 1.8.2020 in ruhiger Lage in Biel Mitte schöne, sonnige **2-Zimmer-Wohnung** mit Balkon, Parkett und Keller, 2. Stock, 4-Fam. Haus, Miete Fr. 715,- + NK, Auskunft: Fr. 100,-, Tel. 022 552 29 37.

Zu vermieten per 1.8.2020 in Müly unter neu renovierte **2-Zimmer-Wohnung** mit herrlichem Parkettboden und Parkett, Garderobenschrank, Balkon und Bad/WC/Wanne, Tel. 022 228 10 23.

3-Zimmer-Wohnung in Mül, Rammenstrasse, Keller u. Dach, Miete Fr. 624,- inkl. NK, ab 1.8.2020, Tel. 079 276 71 16, abends ab 19 Uhr

Stiller Büro (20 Min. von Biel/Biel/Biel), per sofort oder nach Vereinbarung zu vermieten, ruhige **2½-Zimmer-Wohnung**, 80 m²



ZU VERKAUFEN - A VENDRE
TEL: 0244 207 813 2535



CHRISTIAN ROBERT-TISSOT (CH)

	1
--	---

	2
--	---

3	3
---	---

- 1 Ref.
- 2 Business as Usual, 2000
- 3 Untitled, 2000

ADOBE SYSTEMS INC., OLT AICHER, ART OF TODAY, ABSALON, ABSTRACTION, ALBERTUS, JOSEF ALBERS, FRANZ ACKERMANN, ACRYLIC ON CANVAS, EIJALIISA AHTILA, WALTER ALLNER, KAI ALTHOFF, AMERICANA, AMIGO, ANARCKHIE, JANINE ANTONI, ANTIQUE OLIVE, NOBUYOSHI ARAKI, ARCADIA, ARIAL, JOHN M ARMLEDER, ARNOLD BOECKLIN, ART CLUB 2000, ASHLEY, ASPIRINE, AURIOL, APPREHEND, AVENIR, DONALD BAECHLER, BAUHAUS, MIROSLAW BALKKA, STEPHAN BALKENHOL, MATTHEW BARNEY, BANCO, BARMENO, COLIN BANKS, JEAN-MICHEL BASQUIAT, BLUFF, BEDROOM ENSEMBLE 1, VANESSA BEECROFT, FELIX BELTRAN, BELL CENTENNIAL, BERKELEY, BERLINER, BERTHOLD CITY, BETTER TYPE RIGHT, ASHLEY BICKERTON, BIFFO, BIRCH, BLACKOAK, BLACKOUT, BLUR, ROSS BLECKNER, BODONI, COSIMA VON BONIN, BRUSCH, ANGELA BULLOCH, JEAN-MARC BUSTAMANTE, BUNDESBAHN, CAFLISCH, SOPHIE CALLE, MAURIZIO CATTELAN, CALVERT, CASCADE, JAKE & DINO CHAPMAN, CHARME, CENTURY, LARRY CLARK, CHARCOAL, CHICAGO, CLAIRVAUX, COPAL, COOPER BLACK, CLEGG & GUTTMANN, CLARENDON, COCA-COLA, COME BACK, COURTESY, CONCAVEX, CONTRE, JOHN CURRIN, CUL DE SAC, CURRENT, COLOSSALIS, COSMOS, DELTA JAEGER, WIM DELVOYE, THOMAS DEMAND, RINEKE DIJKSTRA, MARK DION, DON'T TOUCH, DOUBLE REVERSE, DOUBLE SPEED, STAN DOUGLAS, TONY DISPIGNA, MARLENE DUMAS, DOM CASUAL, KEITH EDMIER, OLAFUR ELIASSON, EUROSTILE, ESSAY, TRACEY EMIN, ENJOY, ENTERTAINMENT, ESCORIAL, ET ALORS, EVIAN, PETER FISCHLI & DAVID WEISS, FUTURA, SYLVIE FLEURY, FOUNTAIN, BOB GILL, GÜNTHER FÖRG, KATHARINA FRITSCH, ANGILO GIUSEPPE FRONZONI, ADRIAN FRUTIGER, FUEL, GARDEZ VOS DISTANCES, GENERAL IDEA, ISA GENZKEN, JOCHEN GERZ, LIAM GILLICK, ROBERT GOBER, NAN GOLDIN, FELIX GONZALEZ-TORRES, DOUGLAS GORDON, RENEE GREEN, GROTESQUE, GROUP MATERIAL, THOMAS GRÜNFELD, ANDREAS GURSKY, PETER HALLEY, MONA HATOUM, HAZARD, HORST HEIDERHOFF, THE HEND, HELVETICA, GEORG HEROLD, GARY HILL, HIMMELSRICHTUNGEN 2, DAMIEN HIRST, CANDIDA HÖFER, HOB0, HOT HALF, HIGHLANDER, CARSTEN HÖLLER, HOLLYWOOD, JENNY HOLZER, MARTIN HONERT, RONI HORN, HORS SERIE, GARY HUME, PIERRE HUYGHE, FABRICE HYBERT, MARCEL JACNO, HENRIK PLENGE JAKOBSEN, ILYA KABAKOV, HERBERT KAPITZKI, MIKE KELLEY, MARTIN KIPPENBERGER, KIT & KAT, KNOWBOTIC RESEARCH, KLANG, KRAK, JOACHIM KOESTER, JEFF KOONS, BARBARA KRUGER, PETER LAND, L-BEAMS, JACQUES LACAN, SEAN LANDERS, LOUISE LAWLER, ZOE LEONARD, SHERRIE LEVINE, ATELIER VAN LIESHOUT, LIGHT, LEO LIONNI, EL LISSITZKY, UWE LOESCH, THOMAS LOCHER, SHARON LOCKHART, SARAH LUCAS, LUIS MIGUEL DOMINGUIN, MACHINE, MICHEL MAJERUS, GEORGE MACIUNAS, MANY COLORED OBJECTS PLACED SIDE BY SIDE TO FROM A ROW OF MANY COLORED OBJECTS, BRUCE MAU, MAUVAIS GENRE, HANSJÖRG MAYER, MARLBORO, MANQUE, PAUL Mc CARTHY, ALLAN Mc COLLUM, GERHARD MERZ, MINIMUM, TRACEY MOFFATT, MARIKO MORI, MESQUITE, MOTTER CORPUS, OLIVIER MOSSET, MATT MULLICAN, MATURA, ALMIR DA SILVA MAVIGNIER, BRUNO MUNARI, NIVUNICONNU, NUEVA, NUL SI DECOUVERT, NO COPY RIGHT, CADY NOLAND, BOB NOORDA, ALBERT OEHLER, GABRIEL OROZCO, ORANGE DISASTER, TONY OURSLER, OVERLAP, OZWALD, PHILIPPE PARRENO, PENTAGRAM, MANFRED PERNICE, PERDU DE VUE, DAN PETERMAN, RAYMOND PETTIBON, ELIZABETH PEYTON, JACK PIERSON, STEVEN PIPPIN, STEPHEN PRINA, RICHARD PRINCE, CHARLES RAY, RECYCLING, TOBIAS REHBERGER, RED PLANT, REPORTER, RETROSPECTIVE, REVUE, REVERBERATION, JASON RHOADES, RIEN, PIPILOTTI RIST, GERWALD ROCKENSCHAUB, ALEXANDRE RODTCHENKO, THOMAS RUFF, RUNSPACE, MIKE SALISBURY, SAM SAMORE, JÖRG SASSE, PETER SAVILLE, JULIA SCHER, GREGOR SCHNEIDER, ANDREAS SCHULZE, ANDRES SERRANO, SERPENTINE, JEFFREY SHAW, CINDY SHERMAN, SPEAK EASY, ANDREAS SLOMINSKI, SPIRAL JETTY, STANDARD, GEORGINA STARR, HAIM STEINBACH, STENCIL, STOCK, JESSICA STOCKHOLDER, THOMAS STRUTH, SONY, PHILIP TAAFFE, SAM TAYLOR-WOOD, TONNERRE, DIANA THATER, WOLFGANG TILLMANS, TIMES, RIRKRIT TIRAVANIJA, TREND, TOUS LES COUPS SONT PERMIS, TÔLE GALVANISEE, ROSEMARIE TROCKEL, TRIBAL, TURKISH MAMBO, LUC TUYMANS, TRIPLEX, TRIXIE, TIMM ULRICHS, UNTITLED, UTOPIA, RIEN NE VA PLUS, VAG, BILL VIOLA, VIT ET TRAVAILLE, VIR HEROICUS SUBLIMIS, JEFF WALL, WALL EXPLOSION, WHAAM, GILLIAN WEARING, FRANZ WEST, RACHEL WHITEREAD, CORNEL WINDLIN, CHRISTOPHER WILLIAMS, VIVA, JANE & LOUISE WILSON, TERRY WINTERS, CHRISTOPHER WOOL, WYOMING, ANDREA ZITTEL, HEIMO ZOBERNIG, ZERO.



BAD DOG

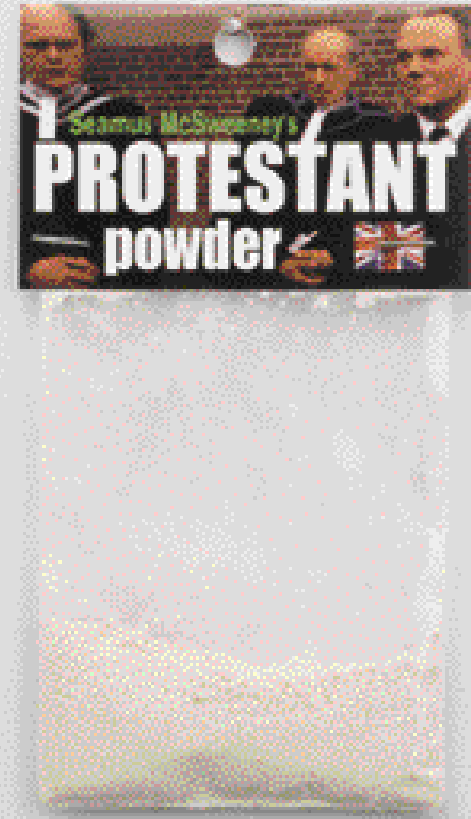


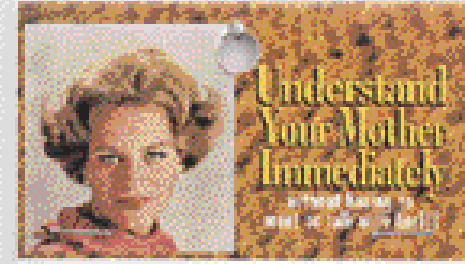
DANA WYSE (CAN)

	1
	2
3	4

- 1 Ref.
- 2 Protestant Powder, 1997
- 3 Be Monogamous Naturally, 1998
- 4 Understand Your Mother Immediately, 1998





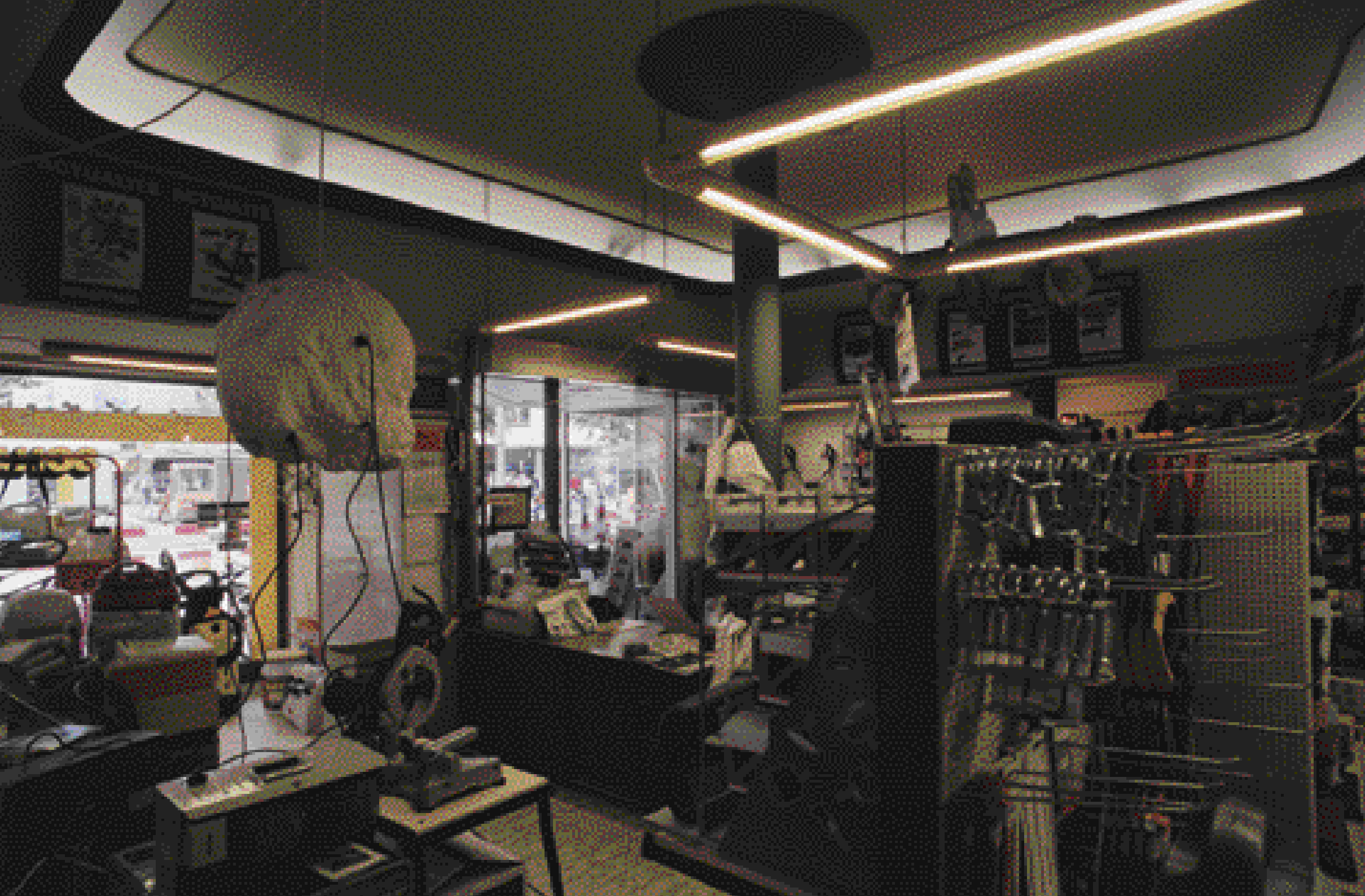


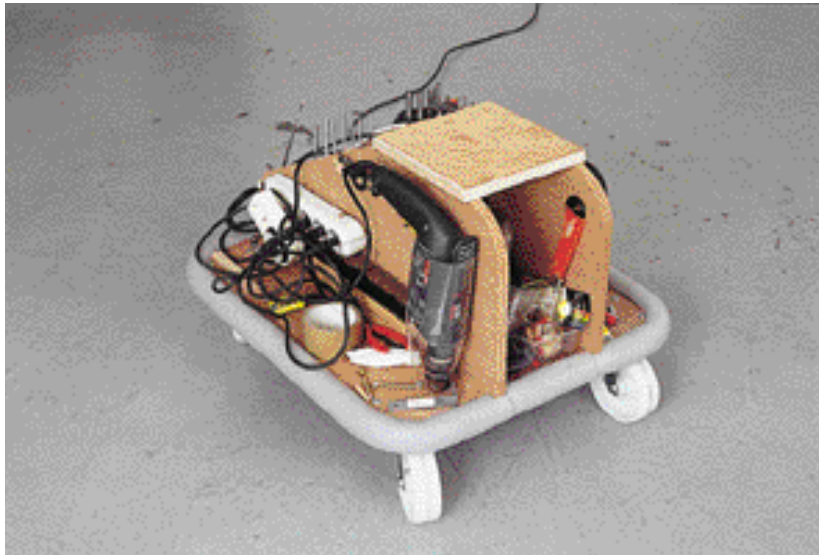
MATHIEU MERCIER (F)

	1
	2
3	4

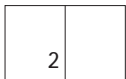
- 1 Ref.
- 2 Multiprise suisse, 2000
- 3 Bricomobile, 1998
- 4 Le casque, 1998

(A)RANGEMENT	50	HISTORY	53
(A)RANGING	51	HOCKER	98
ADORNO	18	HUISMAN- PATRIX	71
AESTHETIZATION	71	HUMAIN	60
AGGLOMÈRE	38	HUMAN	51
ALARM	24	JEU	12
ALARME	14	KAMMER	88
ALLEN	38	KATEGORIEN	17
ARBEIT	30	KRITIK	31
ART	31	KULTUR	42
ÄSTHETISIERUNG	71	KUNST	31
ATTENTION	77	LACK	47
AUFMERSAMKEIT	77	LOUCHE	74
BAGS	51	LOUPE	74
BAUDRILLARD	62	LUPE	74
BAUSTEIN	33	MAGNIFYING GLASS	74
BONHEUR	38	MANGEL	47
BONNAN	31	MANGUE	48
FRANZI	68	MARK	42
BRICOLE	24	MENSCHEN	51
CATÉGORIES	18	MERCIER	
(DE-)ARRANGEMENT	51	MEUBLE	60
de CERTEAU	46, 47	MONTE	68
CHAMBRE	63	MÖBEL	51
CHAMPRE	68	NACHBARN	38
CHEVILLES	24	NEIGHBORS	36
CHIPBOARD	33	NOTICE	10
GRASS	74	NOTIZ	10
CRI	78	NUMERE	87
CRITICISM	31	NUMERO	87
CRITIQUE	31	OH!	67
CRU	78	PAVILLON	81
CULTURE	18, 42	PFUSCH	24
CURRICULUM VITAE	38	PINS	44
DÉCORATIF	18	PORTE	87
DÉCORATIVE	16	PRETEXT	81
DÉDUCTION	33	QUALIFATSHINWEIS	14
DEDUKTION	33	QUALITÉ	14
DEKORATIV	17	QUALITY	34
DELEUZE-GUATTARI	42	QUARTERS	81
DESIGN	68, 71	QUICK FIX	44
DIMANCHE	35	RECHERCHE	61
DOMESTIC	68	SACE	60
DOMESTIQUE	68	SCHREI	70
DOOR	87	SHELVES	51
DÜBELN	24	SONNTAG	35
ENVIRONNEMENT	76	SPIEL	12
ENVIRONNEMENT	76	STAKES	18
EPISTÈME	77	SUNDAY	35
ÉPISTÈME	77	TABOURET	88
ESTHÉTISATION	71	TASCHEN	51
ÉTAGÈRES	50	TASTE	48
FURNITURE	51	TRÄGER	87
GALERIE	78	TRAVAIL	30
GALLERY	78	UHR	88
GEIST	18	UNANGENEHM	74
GESCHICHTE	81	(UN)ORDNUNG	51
GESCHICHTSSCHREIBUNG	63	UTOPIA	18
GESCHMACK	42	UTOPIE	18
GESTELL	61	VALEURS	14, 24
GESUCHT	61	VALUES	14, 24
GIEDION	68	VANITÄT	38
GLÜCK	38	VOISINS	38
GODARD	44	WANTED	61
GOÛT	42	WATCH	68
HAPPINESS	36	WERTE	14, 24
HÄUSLICH	68	WORK	30
HISTOIRE	52, 81	ZAHL	97





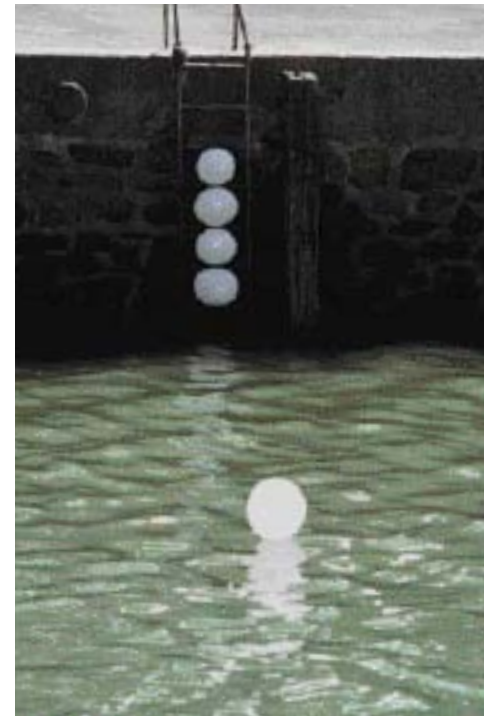
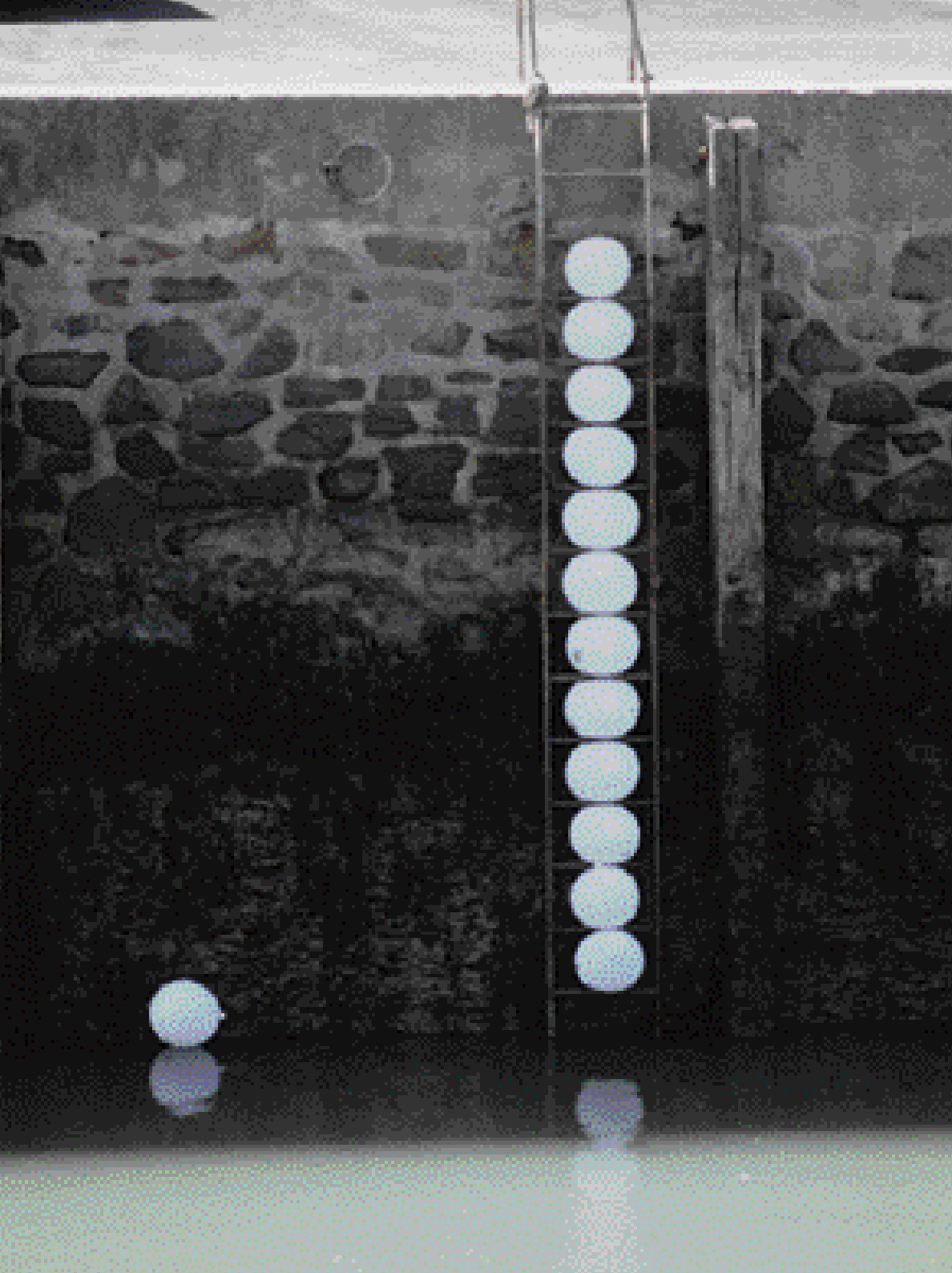
ROMAN SIGNER (CH)



- 1 Ref.
- 2 Barrage, 2000
- 3 Weisse Ballone, 1992, Pornic

Wasser, Sand, Benzin, Feuer, Gummi, Regen, Schnee, Eis, Holz, Eisen, Blei, Papier, Karton, Messing, Kupfer, Plastik, Polyester, Schaumgummi, Polyuretan, Schaum, Wind, Ziegelsteine, Stoff, PVC Folie, Schläuche, Dynamit, Schwarzpulver, Rauch, Farbstoffe, Mozart Kugeln, Ski, Vodka, Gewehr, Revolver, Pistole, Kajak, Helikopter, Zündschnur, Raketen, Ton, Sprengkapseln, Batterien, Vulkane, Feuerwerkskörper, Draht, Pumpen, Motoren, Seil, Trichter, Gips, Aluminium, Kohlensäure, Eimer, Uhr, Glas, Plexiglas, Ballone, Staubsauger, Zündmaschine, Fahrrad, Tisch, Hocker, Kamera, Räder, Spraydosen, Sandsäcke, Büchsen, Flaschen, Apfel, Planschbecken, Gras, Bachsteine, Kies, Helium, Wasserstoff, Petrol, Schachteln, Koffer, Schutzhelm, Feuerlöscher, Gummistiefel, Kisten, Luft, Bücher, Bügeleisen, Schalter, Filmrollen, Fahnen, Ventilatoren, Hüte, Plastikbänder, Kerzen, Piaggio, Spazierstock, Regenschirm, Brille, Zelt, Dampf, Glühlampen, Klebebänder, Gefrierschrank, Hitzeschutzanzug, Vogelschreck-Kanone, Weihnachtsbäume, Styropor, Kork, Pfanne, Bett, Kletterseil, Leiter, Teppich, Schallplattenspieler, Zipfelmütze, Spiegel, Taschenlampe, Gymnastikball, Handschuhe, Seidenbänder, Plastellin, Lautsprecher, Rucksack.





STEFAN BANZ (CH)

	1
--	---

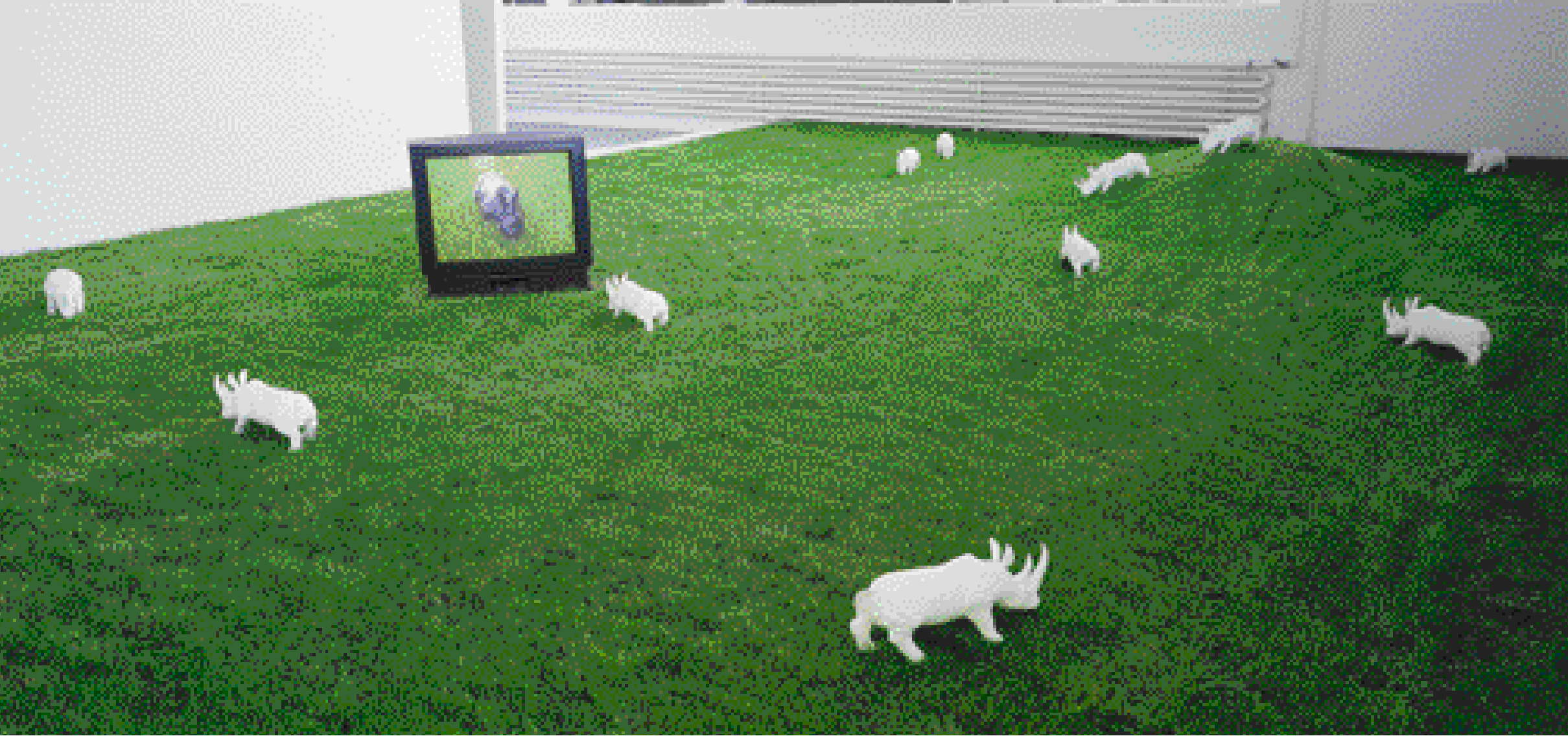
	2
--	---

	3
--	---

- 1 Ref.
- 2 Glass Swing, 1998/2000
- 3 Gulliver II, 2000, Migros Museum, Zürich

1984	Dustin Hoffmann	Jean-Christophe Ammann	Michael Strogoff	Sophie Banz
A Clockwork Orange	E.T.A. Hoffmann	Jean-Pierre Grüter	Michel Foucault	Stanislaus von Moos
A Shot Away Some Flowers	Eadward Muybridge	Jean-Pierre Melville	Michelangelo Antonioni	Stanley Kubrick
Abbey Road	Echos	Jethro Tull	Michelle Pfeiffer	Stefan Heidenreich
Adalbert von Chamisso	Edouard Manet	Jim Jarmusch	Mick Jagger	Stephen King
Afterworld	Emerson Lake & Palmer	Jim Morrison	Mike Kelley	Sticky Fingers
Agatha Christie	Eraserhead	Jimi Hendrix	Modest Mussorgsky	Strawberry Fields Forever
Alain Delon	Erich von Stroheim	Johann Wolfgang Goethe	Momo	Sunset Boulevard
Alain Sutter	Erwin Hofstetter	Johannes Gachnang	More	Sydney Lumet
Albert Einstein	Etienne-Jules Marey	John Carpenter	Muhammad Ali	Tangerine Dream
Aldo Walker	Everlast	John Cassavates	Nelson Goodman	Tanz der Vampire
Alexander Banz	F For Fake	John Ford	Nevermind	The Battle of Evermore
Alfred Hitchcock	Faye Dunaway	John Lennon	Nick Cave	The Beatles
Andi Peter	Federico Fellini	John Malkovich	Nicola von Senger	The Blue Mask
Andrea Mantegna	Ferdinand Hodler	John Travolta	Nirvana	The Clash
Andreas Meier	Film Stills	John Wayne	Nosferatu	The Conversation
Andy Warhol	Florian Rötzer	John Zorn	Novalis	The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover
Annet Gelink	Fountain	Jonathan Banz	Olympia	The Doors
Apocalypse Now	Francis Bacon	Jonathan Culler	On Kawara	The End
Arnold Böcklin	Francis Ford Coppola	Jonathan Swift	One Size Fits All	The Grand Wazoo
Augsburger Puppenkiste	Francis Picabia	Joseph Beuys	Orson Welles	The Great Dictator
Bar aux Folies-Bergères	Frank O. Gehry	Jules Verne	Over-Nite Sensation	The Joshua Tree
Barbara Mundel	Frank Stella	Juliette Lewis	Paint it Black	The Killing of a Chinese Boo- kie
Barnett Newmann	Frank Zappa	Jumping Jack Flash	Paolo Bianchi	The Last Movie
Berhard Banz jun.	Frankenstein	Karl Ödermatt	Papa Was A Rolling Stone	The Rolling Stones
Bernhard Banz	Franz Beckenbauer	Karl-Heinz Rummenigge	Parkett	The Stranglers
Bitter Moon	Franz Kafka	Kasimir Malevich	Patrick Frey	The White Album
Black Sabbath	Franz Zelger	Katharina Fritsch	Peter Lorre	The Who
Blade Runner	Friedemann Malsch	Keith Richards	Peter Schlemihl	Theo Kneubühler
Blinky Palermo	Friedrich Dürrenmatt	Kraftwerk	Peter Ustinov	They Live
Blow up	Friedrich Glauser	Kunsthalle Luzern	Peter von Matt	Thomas Wulffenn
Blue Velvet	Fritz Lang	Kurt Cobain	Peter Weir	Tizian
Bobby Charlton	Gena Rowlands	L.H.O.O.Q.	Peter Z. Herzog	Tobia Bezzola
Boris Groys	Gene Hackmann	Larry Clark	Philipp Otto Runge	Touch of Evil
Botho Strauss	Georg Baselitz	Las Hilanderas	Philippo Brunelleschi	Twin Peaks
Brad Pitt	George Orwell	Las Meninas	Picnic at Hanging Rock	U2
Brigitte Ulmer	George Steiner	Le cercle rouge	Piet Mondrian	Ulrich Looock
Bruce Nauman	Gerd Müller	Le déjeuner sur l'herbe	Pink Floyd	Uma Thurman
Bruno Müller-Meyer	Gerhard Richter	Led Zeppelin	Planet of the Apes	Umberto Eco
Buenas Tardes Amigo	Giotto	Lena Banz	Potormo	Umbo
Burga Banz	Giovanni Bellini	Leonard Cohen	Professione Reporter	Unfair I
California Dreams	Give me a Leonard Cohen	Leonardo da Vinci	Psycho	Urs Meile
Caravaggio	Gloria	Lino Ventura	Pulp Fiction	Ursula Banz
Carl Orff	Gottfried Boehm	Lisbeth Banz	R.E.M.	Venezia
Caspar David Friedrich	Götz George	Locomotive Breath	Rammstein	Vilém Flusser
Cécile Banz	Guido Bucher	London	Raymond Pettibon	Vincent van Gogh
Charles Chaplin	Gullivers Reisen	London Calling	Rein Wolfs	Vincente Lucas
Charles Ray	Halloween	Lord Vader	René Magritte	Walker Evans
Chinatown	Hans Emmenegger	Lothar Matthäus	Repulsion	Walter Benjamin
Christian Bernard	Hans Rudolf Reust	Lou Reed	Richard Serra	We're Only in it for the Money
Christoph Doswald	Harald Szeemann	Love Streams	Rick Wakeman	Weegee
Christoph Schenker	Harrison Ford	Lucino Visconti	Riders on the Storm	Ween
Christopher Wool	Harry Dean Stanton	Lucky Man	Rinaldo Rinaldini	Wenn Gondeln Trauer Tragen
Citizen Kane	Heinrich von Kleist	Ludwig van Beethoven	Robert de Niro	Werner Herzog
Claude Sandoz	Helmut Federle	Ludwig Wittgenstein	Robert Frank	Werner Hofmann
Claude Monet	Henri Bergson	Luzern	Robert Gober	Westworld
Claudia Brun	Hermann Hesse	Lynnyrd Skynyrd	Robert Morris	When the Music's Over
Clint Eastwood	Hermann Korte	Manfred Frank	Rolf Winnewisser	Who's Next
Creedence Clearwater Revi- val	Hilde Teerlinck	Marc Rothko	Roman Polanski	Whole Lotta Love
Cristina Bechtler	Honky Tonk Women	Marcel Broodthaers	Rosemary's Baby	Wild at Heart
Cul-de-Sac	Hot Rats	Marcel Duchamp	Roxy Music	Willem Dafoe
Dan Graham	How Many Nights I Prayed For This	Marc-Olivier Wahler	Rudolf Blättler	Willisau
David Lynch	I am the Walrus	Margrit Banz	Rumble Fish	Woddy Allen
Dekonstruktion	I Built This Garden For Us	Marie-Theres Amici	Sabine Banz	Working Class Hero
Dennis Hopper	I Heard it Through the Grape- vine	Marlon Brando	Sam Peckinpah	Zürich
Der Anbau des Museums	I Put A Spell On You	Martin Heidegger	Samuel L. Jackson	...
Der Löwe ist los	In Utero	Martin Luther King	Sean Connery	
Der Sandmann	Jack Nicholson	Martin Zwimpfer	Sean Penn	
Die Elixiere des Teufels	Jacques Derrida	Marilyn Monroe	Selfportrait as a Fountain	
Die unendliche Geschichte	James Cagney	Max Frisch	Serendipity	
Diego Maradona	Jan van Eyck	Metallica	Sheik Yerbouti	
Diego Velazquez	Jan Vermeer	Metropolis	Sigmar Polke	
Différance	Janis Joplin	Mia Farrow	Silent Running	
Dive	Jasper Johns	Michael Caine	Simon Lenz	
Donald Judd		Michael Crichton	Sister Morphin	
Donals Sutherland		Michael Ende	Son of a Preacher Man	
Dracula		Michael Ondaatje		
279				





RELAX (CH)

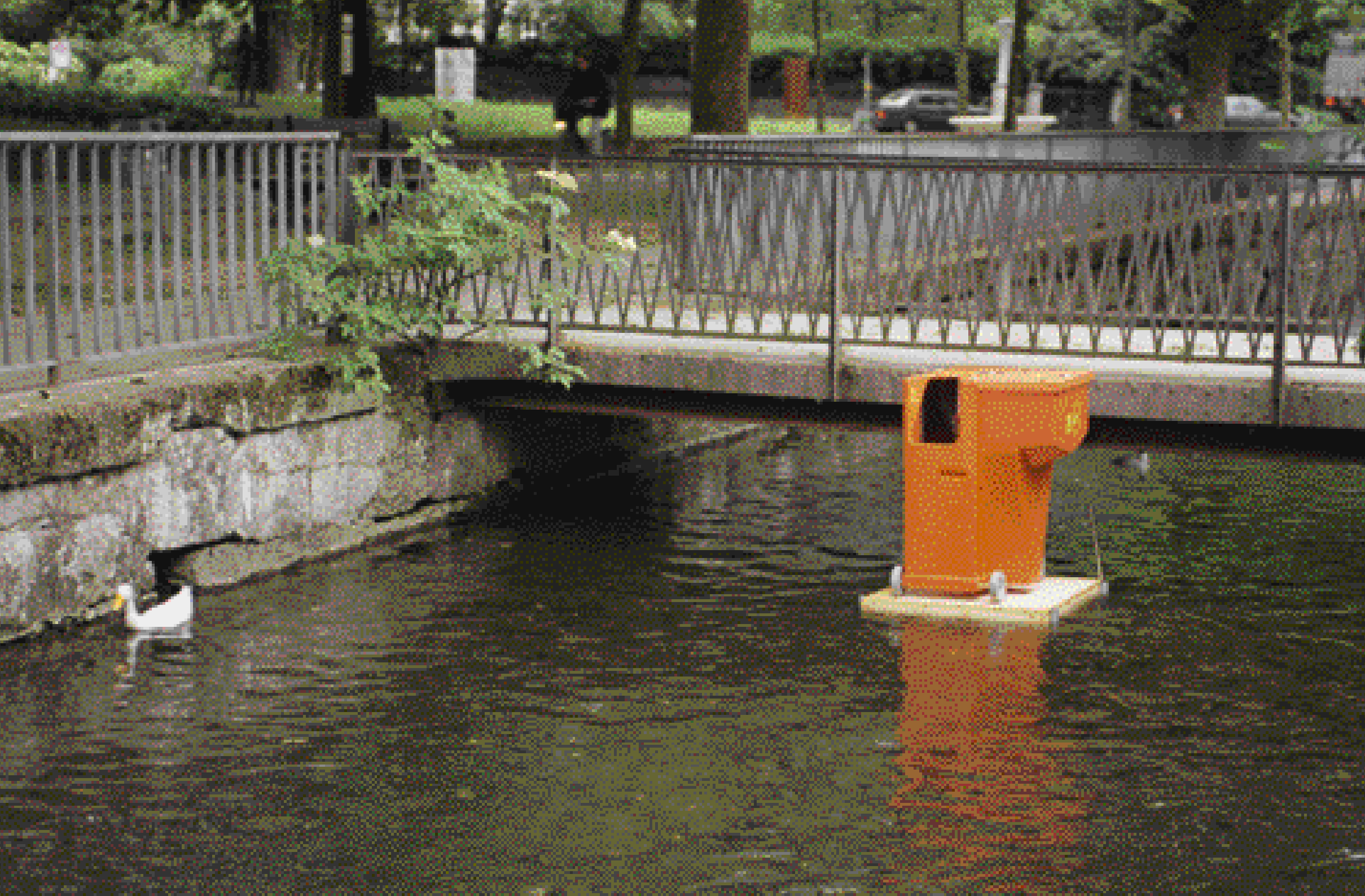
	1
	2
3	

- 1 Ref.
- 2 Canard à l'orange, 2000
- 3 Canard à l'orange, 2000

relax. canard à l'orange.

le¹ diner² de³ vendredi⁴, au⁵ bord⁶ de⁷ la⁸ piscine⁹, était¹⁰ réservé¹¹ aux¹² intimes¹³. après¹⁴ avoir¹⁵ terminé¹⁶ son¹⁷ canard¹⁸ à¹⁹ l'orange²⁰, notre²¹ assassin²² est²³ allé²⁴ se²⁵ détendre²⁶ au²⁷ fond²⁸ de²⁹ la³⁰ salle³¹.

- ¹ turtle soup, on refried food, by dj food, @ ninja tune, london.
- ² le pain dans le canal, texte figurant sur le billet de 100 FS.
- ³ hitliste der beliebtesten photosujets (entwicklung im 1-stunden-service): 1.kinder 2.katzen und tiere 3.ferien 4.hochzeit 5.konfirmation 6.sonntag 7.alle länder, besonders eiffelturm und freiheitsstatue.
- ⁴ avec 8000 francs vos plaisirs prennent formes, mire art contemporain etc., genève, relax 1999.
- ⁵ mangez en paix, esst in frieden, neubau verpflegungsgebäude, swiss army st.luzisteig, relax 1999.
- ⁶ le pain perdu, 3' 27", by cibo matto on viva! la woman, warner bros, 1996.
- ⁷ wildente mit orangensauce, in wild in der küche, horn-muhle-witt, blv-verlag münchen, 1993, S. 184.
- ⁸ dans votre bibliothèque, 3ème étagère en partant du bas, 2ème livre à gauche.
- ⁹ "si votre facture présente des anomalies, veuillez nous contacter au 326 17 11", facture energie service biel-bienne, avril 2000.
- ¹⁰ kathy acker, 1. das mannsbild feind, in ultra light-last minute ex +pop-literatur, merve verlag, s.108
- ¹¹ à propos name-dropping and references, interview mit le tigre, spex, pop-magazin, köln, 11/99, s.36
- ¹² "kommen wir zu den unterwäsche-themen. eine amerikanische studie besagt, dass bei künstlerinnen die anzahl der glücklichen affären sinkt, je bekannter sie werden. bei männern ist das umgekehrt." melissa: "stimmt." interview mit chicks on speed, spex, pop-magazin, köln, 4/00, s.41.
- ¹³ ecopop. 9er, 19er und 49er noten. ergänzung der bestehenden schweizer banknoten. relax 1999.
- ¹⁴ a: "mir gefällt ihr benehmen nicht." b: "macht nichts. ich verkauf's ja nicht." in raymond chandler, englischer sommer, vorwort von patricia highsmith, diogenes verlag 1980.
- ¹⁵ carte de crédit visa no 4991 1917 0303 08/01 V.
- ¹⁶ for sale, 45 lampes de couleurs différentes et pleins de vidéos. dartmouth college and hood museum of art, hanover/ nh, usa. relax 1999.
- ¹⁷ dernier départ pour londres à 21h00.
- ¹⁸ tout va bien tout va mal, hauptsitz winterthur-versicherungen, winterthur, relax 1999.
- ¹⁹ not interesting but unforgettable.
- ²⁰ "i got the house but not the deed, i got the horn but not the reed, i got the cards but not the luck, i got the wheel but not the truck", tom waits, on mule variations, anti. inc, 1999.
- ²¹ "du hast den hund getötet." "nein, ich habe den hund nicht getötet." "hättest du den hund nicht getötet, so hätten wir jetzt wenigstens einen hund." in murx ihn den europäer, von christoph marthaler, volksbühne berlin, 1994.
- ²² "et bien, dans les whodunits, comme vous le savez, l'assassin s'avère toujours être la bonne ou le maitre d'hôtel", alfred hitchcock, cahiers du cinéma No537, 1999, p.24.
- ²³ commissaire d'expo: "vous êtes un risquel" nous: "pourquoi?" lui: "on ne sait jamais ce que vous allez faire."
- ²⁴ "slick, horny, quick, supple, fashionable, hyperactive and hyperattractive; these are the new species characteristics." in s,m,l,xl, by oma, rem koolhaas and bruce mau, 010 publishers 1995, p.1164.
- ²⁵ "information can be found anywhere, we can be in the presence of information without receiving it. offer very little information about yourself." same as above, p. 800.
- ²⁶ tote ficken nicht, kathy acker, in ultra ight-last minute ex+ pop-literatur, merve verlag, s. 85.
- ²⁷ for sale, cd-rom-edition, produced by laurent schmid, www.activerat.com, relax 1999.
- ²⁸ "ein paarmal bekam ich ohne ersichtlichen grund einen steifen, dann legte er sich wieder. beim rasenmähen einen steifen zu bekommen, ist irgendwie albern." von haruki murakami, in wie ich eines schönen morgens im april das 100% mädchen sah, rororo 1993 s.200.
- ²⁹ pigeonscape, in dutyfree use me, contribution pour la biennale d'architecture, venise. relax 2000.
- ³⁰ heute ist es überall schön, kaskadenkondensator, basel, relax 1997.
- ³¹ "one and one and one ist three, got to be good-looking, 'cause you're so hard to see", the beatles. in general idea, von stephan trescher, verlag für moderne kunst nürnberg 1996, s.215.





PATRICK CORILLON (F)

	1
--	---

	2
--	---

	2
--	---

- 1 Ref.
2 Notes sur le mobilier urbain, 2000

Continuum ; il parle des événements de sa vie, et d'un voyage en train où il pouvait ressentir l'étendue du paysage par la succession des poteaux électriques qui le fragmentait.

Peter Ibbetson de Henry Hattaway, L'Atalante de Jean Vigo, Madame de de Max Ophuls, Jules et Jim de François Truffaut, Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami.

Les lettres écrites sur le front de la guerre 14-18, cela m'oblige à me rendre responsable, j'aurais tellement envie de ne les lire que pour leur qualité littéraire, voire fictive, par crainte de les placer dans le champ du réel, mais il faut les lire comme un document.

Robert Louis Stevenson qui raconte cette faculté qu'ont les enfants de monter sur une commode en disant que c'est un vaisseau de pirate, prendre le seau à charbon pour en faire un bouclier, et accepter dans le même temps que leur père entre dans la chambre, leur retire le bouclier des mains pour remettre du charbon dans le poêle, et que leur mère ouvre les tiroirs du vaisseau pour ranger le linge.

L'art de se promener de Karl Gottlob Schelle, Danube de Claudio Magris, le Dictionnaire du mensonge de Pio Rossi, L'homme de cour de Baltasar Gracian.

Une rencontre avec Renzo Piano, qui expliquait que la pérennité d'un bâtiment tenait plus au sentiment d'appartenance que pouvaient éprouver les personnes qui y habitaient, qu'à la faculté des matériaux de traverser le temps.

Arian Mnouchkine qui racontait que dans le ghetto de Varsovie, un montreur de marionnettes dont le théâtre avait brûlé avait reconstruit toutes ses marionnettes en mie de pain. Un soir, quand il s'aperçut que les spectateurs étaient en train de mourir de faim, il leur proposa de manger les marionnettes. Mais les spectateurs ont préféré qu'il continue de raconter des histoires avec elles.

Tous les petits métiers, comme celui que l'on trouve sur la Place Rouge et qui consiste à enlever la goutte au nez des gens qui la traverse.



NOTE SUR LES POUVELLES

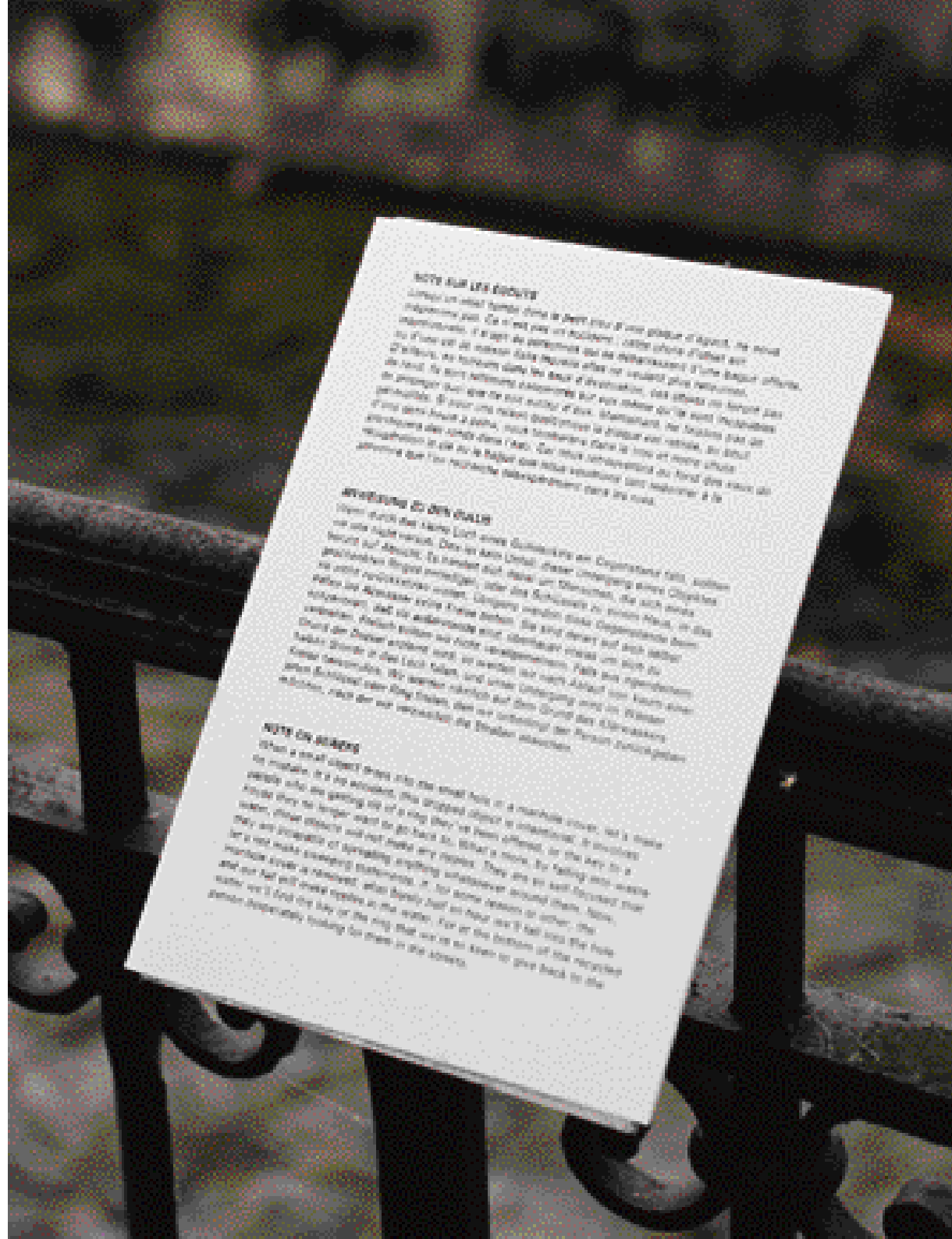
Quand on met la tête dans une poubelle et qu'on y parle, ça crée un écho particulier qui nous donne l'impression d'être dans un palais aux pièces infinies. On voudrait rire de la situation, mais les parois de la poubelle nous empêchent de rejoindre les rires de ceux qui nous regardent. À force de se heurter contre ces parois, on s'épuise. On voudrait dormir. On cherche le sommeil. Mais il ne vient pas. On passe la nuit à se cogner contre les parois qui nous empêchent de voir les lumières s'allumer aux fenêtres des maisons. Ce n'est finalement pas si désagréable d'avoir ces parois ; c'est comme si on était dans nos murs. On peut faire le tour du propriétaire. Mais le matin, à la lumière du jour, on voit bien que notre édifice ne repose sur rien. D'autres que nous en pleuraient, mais on n'y arrive même pas. Et pendant que les passants y jettent leurs vieux mouchoirs, on garde la tête penchée dans notre poubelle, à la recherche d'une nouvelle pièce de notre palais.

ANWEISUNG ZU DEN MÜLLERN

Wenn man den Kopf in einen Müllimer steckt und darin spricht, so entsteht ein besonderes Echo, das einem den Eindruck gibt, man befände sich in einem Palast mit endlosen Gemächern. Gerne würden wir über diese Lage lachen, doch hindern uns die Wände des Müllimers, ins Geklirren derjenigen einzufallen, die uns zuschauen. Vor lauter Stoßen an die Wände sind wir schließlich ganz ankräftet. Wir würden gern schlafen. Wir suchen den Schlaf. Aber er kommt nicht. Wir bringen die Nacht damit zu, an die Wände zu schlagen, die uns den Blick darauf verstellen, wie in den Häusern die Lichter ausgehen. Letztendlich ist es gar nicht so unangenehm, diese Umhüllung zu haben; es ist, als befänden wir uns in unseren vier Wänden. Wir können sie inspizieren, wie ein Eigentümer. Am Morgen jedoch, im Tageslicht, erkennen wir sehr wohl, daß unser Bauwerk auf nichts beruht. Andere würden heulen, wir aber bringen nicht einmal das fertig. Und während die Passanten ihre alten Taschentücher hineinwerfen, behalten wir den Kopf in unserem Müllimer, auf der Suche nach einem neuen Gemach in unserem Palast.

NOTE ON DUSTBINS

When you put your head in a dustbin and start talking in it, it creates a particular echo which gives you the impression of being in a palace with endless rooms. You feel like laughing at the situation, but the sides of the dustbin stop you laughing along with the people looking at you. By knocking against these sides, you become exhausted. You feel like sleeping. You try to drop off. But sleep doesn't come. You spend the night beating against the sides which stop you seeing the lights go out in the house windows. In the end it's not so bad having these sides; it's as if you were within your walls. You can tour the property. But in the morning, when day breaks, you can clearly see that the building is not resting on anything. Others might shed tears over such a thing, but you don't even manage to cry. And while passers-by toss their old handkerchiefs into it, you keep your head bowed into the dustbin, looking for a new room in your palace.



NOTE SUR LES ÉCOUES

Lorsqu'un objet tombe dans le petit trou d'un couvercle d'égoût, les égoûts ne peuvent pas. Ce n'est pas un problème, l'eau s'écoule d'elle-même. Il s'agit de problèmes qui se débarrassent d'une façon efficace. D'ailleurs, les hommes dans les trous d'égoût ne veulent plus retourner. Ils sont si sûrs d'eux-mêmes qu'ils ne veulent pas retourner. Ils sont si sûrs d'eux-mêmes qu'ils ne veulent pas retourner. Ils sont si sûrs d'eux-mêmes qu'ils ne veulent pas retourner.

BEWEISUNG DER FALLS

Wenn auch der kleine Loch eines Abwasserlochs ein Experiment sein, sollten wir uns nicht verschämen. Das ist kein Loch, das einen Übergang eines Objektes herbeiführt. Es handelt sich dabei um Menschen, die sich nicht vorstellen können, dass die Schwerkraft in einem Mann, in der gleichen Richtung wirkt. Langsam werden diese Experimente beim nächsten Mal ein wenig anders sein. Die Frau denkt auf sich selbst, dass sie sich nicht vorstellen kann, dass sie sich nicht vorstellen kann, dass sie sich nicht vorstellen kann.

NOTE ON RINGS

When a small object falls into the small hole in a manhole cover, let's think no more. It's no problem, the grigged object is unimportant. It doesn't matter who is getting up a ring they've been offered, or the way in a man, that place's not so far back as what's more. By falling into water they are incapable of spreading anything whatsoever around them. Now, let's not make sweeping statements. It's not some reason or other, the manhole cover is removed, what finally just in their case? Let's see the hole and see that will make sense in the water. For at the bottom of the register what we'll find the key of the ring that we've so often so give back to the person desperately looking for them in the address.

JEAN-DAMIEN FLEURY (CH)



- 1 Ref.
- 2 La magie au service de la vie quotidienne - Mode d'emploi, 2000
- 3 1 Pain 2 Prix, 1998, Fribourg

Eliane me rapporte cette anecdote d'une favela près de Rio. Une jeune femme soigne un plan de jasmin. Mais l'arbuste dépérit ; il subit l'assaut destructeur des jaloux à chaque fois que des fleurs apparaissent. L'idée lui vient de couper discrètement les boutons avant qu'ils n'éclosent – de renforcer sa plante sans ne plus dévoiler ses attraits. Le buisson reste quelconque pendant trois ans, cinq ans. Jusqu'au jour où, bien vivace, il retrouve sa blancheur odorante. Le jasmin s'est trop étendu pour qu'on l'arrache.





SIMONE DECKER (LUX)

	1
--	---

	2
--	---

	2
--	---

	3
--	---

- 1 Ref.
- 2 Biel-Bienne Seaworld, 2000
- 3 Pavillons (Im Musterbau und Drumherum), 2000, Vaduz



Riffaquaristik für Einsteiger

Daniel Knop. Dähne Verlag GmbH, D-Ettlingen, 1998

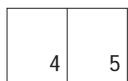


SEAWORLD
BIEL-BIENNE





ERWIN WURM (A)



- 1 Ref.
- 2 One Minute Sculpture, 2000
- 3 One Minute Sculpture, 1998
- 4 One Minute Sculpture, 1999
- 5 One Minute Sculpture, 1999

AUSTRIA I LOVE YOU.
AUSTRIA I AM ASHAMED OF YOU.
AUSTRIA WHERE ARE YOU GOING.
AUSTRIA I AM AFRAID FOR YOU.
AUSTRIA I CRY FOR YOU.
AUSTRIA I DESPISE YOU.







E



MARC-OLIVIER WAHLER

«I LOOKED AT THE CITY AND I SAW NOTHING»

(PAUL TIBBETS)

One of my favourite videos is *"Mike Tyson's Best KOs"*. What strikes me, every time I see the unfortunate challenger collapse, is that Tyson's well-aimed punch is invisible. It's so quick and so brutal that it becomes an act of stealth. I run the scene in slow motion, I see the attack being unleashed... then nothing. A man on the ground. The punch seems to be disguised within the interval between two images. If, as Godard said, "film is truth 24 times a second", what value are we to give the interstices, those places of transit that make possible the recurrence of a truth?

In a fascinating essay, Alexandre Szames describes how "the implementation of new realities, and "codes" of representation linked with them, has now been taken over by the military. (...) Artists have lost the battle of the image. Will they be able to hang on to their control of meaning?"¹. The issue of stealth, introduced and regulated by the military, has actually run through the art world like a shock wave. A stealthy object shatters its optical signature – it diverts, splits up and absorbs signals. It changes, feigns and dodges. It haunts the margins. It sees without being seen. This kind of object would obviously intrigue artists. Outstripped by military high tech, what they retain from this relentless revolution is its most significant aspect – its capacity to infiltrate and its consequent ability to build independent and forever-changing spaces².

MAIL ORDER AND GPS BRACELET

Artists no longer draw their references from an art system which by its tautological and self-legitimizing character had managed to offer a pleasant rest area, an offshore platform where the world's din breaks down into a rustle, controlled like conditioned air. Their references are urban. They are organized in flows which criss-cross streets, peripheral areas, and passages – hybrid, permeable zones in a state of constant flux, real or virtual zones, extensive geographies. As an entity, the city no longer exists. All that matters is the energy of the frequented place. The radiating light of the supermarket, the dark force of the game room, the hammering of binary sound. As a bodyless ghost, the city can no longer be inhabited. It is doomed to just being passed through, criss-crossed, and grafted. From now on, how is the city to be displayed when the city no longer exists, when the topology is now just an uninterrupted movement of transfer? Now that artistic activities are approached through their use value, how are we to go on

conceiving of an art defined by what is put on view? How are we to grasp an *exhibition* value, when the energy of exchange and mediation is ousting the seductiveness of the *façade*?

In a time of deterritorialization and relocation, the *urban space* concept can no longer be understood as a simple *public place*. Public sphere and private sphere are actually dovetailing together, and at ever-increasing speed. With mobile phone/faxes, walkmen, soundproof cars, and mirror shades, anyone can isolate himself, abstract himself in the densest of crowds. With the Internet, TV, mail order, home leisure activities, and polls and surveys, anyone can confront his/her private space with public, collective circumstances. Live cameras permanently hooked up to the Internet offer merry worldwide voyeurism and GPS bracelets for prisoners are ushering in a new form of “public” imprisonment. The space-time particular to the public/private spheres is being reduced to an effect akin to a hypnotic spiral, mixed with a shifting motion that is forever being renewed. When I listen to sociologists and anthropologists describing today’s city (“the importance of waste land, the parallel between the spread of ideas and the proliferation of viruses, the out-of-control concept, the need for zones”, etc.), I get the impression that people are talking about contemporary art.

WAITING FOR SUNDAY

It is worth noting that even if artists are adapting their practice to urban models, they still regard art venues as spaces for the vital functioning of their works. These venues stimulate meetings and encourage contacts. As *multi-purpose* places, they are fuelled by interfaces, interlocutors and intersubjectivities. They summon up group experiences, and break up any independent space, but they also invariably revert to occupying the “protected studios” represented by art spaces. They set off on the road, first with a rather romantic determination to grapple with the wide open spaces of the Far West, like so many John Waynes on their bulldozers. Then they go back home, because the city has reclaimed them. They play football, they box, they conduct surveys, they make films and records, they get tattooed, they swap tickets, they set up small businesses, and they become Sunday do-it-yourself handymen. Just like everyone else, they are no longer looking for a site to occupy; they do not occupy anything at all any more. They do not go off on expeditions any more, they go for walks. They no longer position themselves as onlookers in front of the landscape, they slip into it.

We come back to the above-mentioned issue of references. If the Superman model – that mythical hero hailing directly from the planet Krypton and endowed with magical powers – managed to get generations of office workers to dream, it has also lured artists who, for centuries, have felt no awkwardness about conjuring up the superman model when asked where they got their inspiration from. “When I paint, I don’t know what I’m doing”, Picasso once said – or was it someone else?

THE ARTIST, COLUMBO, HIS WIFE AND HER LOVER

When Umberto Eco wondered what TV series hero might be the people’s choice, he put Lieutenant Columbo at the top of the list (along with Inspector Derrick)³. If we had to find a model shared by today’s artists, the lieutenant would definitely get the votes, too. Admittedly, he is not as gifted as Superman. He does not fly at the speed of light, he does not have super hearing nor X-ray vision. Columbo just walks around, his curiosity sharpening as he talks to people. He buys his clothes at a supermarket, and has the occasional drink. Like everyone else, he does not indulge in the slightest heroic act to unmask the villain. This latter always ends up confessing, collapsing under the weight of clues. For artists, though, there may well be an even more influential model than Columbo: his wife. She is invisible and unidentifiable, and operates like a stealthy shadow. She insidiously works her way into every thought the lieutenant has and, as a result, every thought of those around him.

Like Columbo, artists trust as much in their intuition as in circumstantial evidence. Like new pirates (and like new lovers), they no longer conduct frontal assaults, stockinged-faced, voices hysterical, gun well lubricated and threatening. Like any self-respecting soldier (and like Columbo’s wife), they develop infiltration strategies and stealth systems, while distorting the laws of visibility. In this way, they bind together the liberated zones they activate in places of arrangement, production and assessment, otherwise known as art spaces.

IN THE PLACE OF ART

But what, these days, may be included in the idea of art space or venue? Ever since the famous Dada show at the Brasserie Winter in 1920 (the visitor had to walk through the bistro’s men’s room to get to the backroom, partly open to the elements, where a girl dressed for her

first communion recited poetry that was considered as obscene), art has been forever challenging this notion. In 1967, Smithson wrote in *Cultural Confinement*: "The museum, like mental asylums and prisons, has its warders and cells. (...) The artworks seen in such spaces seem to be something out of a kind of aesthetic convalescence. They are looked at like inanimate invalids, waiting for critics to render them either healable or incurable".

Today, this criticism has been totally integrated in the art system, and the number of exhibitions held in spaces outside museums has risen to such an extent that the very concept of what constitutes an art venue has become unclear. It can equally take place in a museum or classic Kunsthalle as in a kitchen, on a beach, in a supermarket, a crater, a railway wagon, a farm, barracks, a space station, an answering machine, a golf course, on the Internet, or at the bottom of the deep blue sea...

It is only good taste to challenge the legitimacy of the exhibition as a medium capable of revealing the great variety of artistic activities. This criticism is nothing new, and even seems inseparable from the history of the exhibition. Back in 1778, Pidansant de Mairobert described the exhibition visitor's trials and tribulations: "You climb a staircase like a trap where, despite its considerable width, you suffocate. When you manage to escape from this torturous back alley, you find yourself breathless from the heat and dust. The air is so malodorous and filled with the gobs of so many sickly spitting people that you are either struck by lightning or fall victim to an epidemic..."⁴. Criticism, these days, is that much easier because the 1980s, *inter alia*, imbued the exhibition with the reputation of a spick and span storehouse where the things in it were suspected of falling apart, and thus kept at a distance, isolated on shelves and shut away in display cases. The exhibition worked like gelatin, that smooth and shiny preserving agent, sterilized and odourless, used to cover terrines. A protective surface that filters the real, a see-through body neutralizes the stench and slows the inevitable rot. This – and it is not hard to see why – is a model that is not terribly compatible with the way present-day artists operate. How, when it comes down to it, to design an exhibition like a show room, an autonomous entity, a Prozac pill suspending all temporal pressures, allowing artists to get involved in scrambling codes, working more in a logic of motion and speed than in a logic of representation ?

Confronted by this paradox, the art world has tried everything under the sun. As we have seen, the art venue is no longer something reserved for institutions. It is now everywhere. Something akin to a backlash, combined with a fear of isolation, has compelled museums – those sanctuaries of the display case – to invite DJs, boxers, porn stars, yodellers and astronauts. The walls are porous, but whatever the nature of the places where these walls are erected, the art world cannot work without exhibitions and shows, which are one of the necessary conditions of the artwork. No show, no art! Just as with the author/object/public triad, the exhibition (with its system of legitimization composed of those very people involved in the art world) is an integral part of the ontological structure of the artwork. Artists have grasped this truth : the construction of a visual language may derive its references from the energy of the urban space, but it is reliant on the communication medium represented by the exhibition.

GRAFT AND INJECTION

The fact is that if the art venue is now ubiquitous, and if the exhibition is an inevitable medium, exhibition *conditions*, for their part, are not the same everywhere. You don't exhibit something in the street the same way as you do in a museum. It is not a matter of comparing, Buren-like⁵, the independence a work might enjoy in a museum with a work designed to forge links with its surroundings. Physically speaking, the work has never been independent. Set and isolated in a dark room or handed out at school gates, it is *transitive*, it only exists through the relations and systems of connections that it triggers. If a free space does exist, it is quite obvious that it located in the field in which the work is implemented (the art world).

If the museum exists solely through the art works which form it, the street, for its part, can quite easily do without them. So why this frenzied determination to take the works out of the museum and intervene in the street ? If art is transitive, and if artists' references are nowadays drawn from the heart of cities, it is thus clear that the street and all the various urban zones do undoubtedly form the most stimulating terrain, as well as the best suited to setting such structures in motion. And if present-day art can still consider *occupying* a place meant to be furnished (museums, galleries), it must operate within a logic of grafting and injecting, when it enters urban setting, an unstable space that is forever expanding. It no

longer faces the world to study and describe it. It slips inside this world, criss-crossing the host of networks that our reality weaves each day. Stealth seems to blend with the city's existing infrastructures (roofs, balustrades, street lamps, asphalt, shops, façades, billboards, vehicles, ventilation ducts, newspapers, TV and so on). When it reappears, nothing seems to have changed. Nothing apart from the impression of a parallel reality. A fire is scheduled three times a day, a rubbish bin sneezes, bikers perform strange choreographies, an unbearable jazz band plays the world's loveliest music, a robot tosses bread to birds, shops advise us how best to make products vanish, how to camouflage ourselves in our own home, how to become blonde, Protestant or an artist...

Mosset declares that "if we manage to see art as art, then the rest of the world can be and remain what it is"⁶. I can keep to my daily round of activities, the layout of my local supermarket stays the same, my coffee still tastes the same, and my motorbike is still leaking oil... But my interpretative system has been shaken up. A certain number of clues tell me that something has happened. Nothing extraordinary. No bloody murder. No monument. No hysterical Martian. Nothing except a latent presence, a vector of energy, an obscure force that irritates my senses, and panics my breathing. A constant wavering between two realities. Superman's X-ray vision is powerless here.

- 1 Alexandre Szames, "Esthétique de la furtivité", in 5,6,7,8,9 CAN, CAN, Neuchâtel, 2000. (This essay borrows some of the theses developed by the author in "Esthétique de la furtivité" in *Crash*, no. 2, March-April 1998, p. 42.
- 2 The military have definitely always been a step or two ahead: "By flight, exhaust their strength, and sow division among them. Take them by surprise, move when least expected. Be subtle, to the point of being invisible. Be mysterious to the point of being inaudible. That way you will control your foe's fate". This is not some improvement course for artists short on success, it is one of the famous precepts of *The Art of War*, written in China some 25 centuries ago by Sun Tzu.
- 3 Umberto Eco, "Conclusion 1993", in *De Superman au surhomme*, Grasset, Paris, 1993, p. 210.
- 4 Ekkehard Mai, *Expositionen-Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, Munich/Berlin, 1986, p. 11. Quoted by Katharina Hegewisch, *L'art de l'exposition, Regard*, Paris, 1998, p. 18.
- 5 "Getting the works out of the museum and setting them in the public place, a place for which they have not been made or, much more serious still, behaving in the street with the same kind of freedom as the freedom you can enjoy within the museum, under its patronage, seems to me to be an attitude not only doomed to immediate failure but also one that is totally backward-looking, incoherent and pathological on the part of the artist. The street is not a conquered terrain. At best, it is a terrain to be conquered, and to do this weapons other than those made over the past century are needed, in the at times self-satisfied habits of the museum. (...) Among its several virtues, the public place has that of reducing to nothing all vague desires for some kind of independence for the work on view in it. The isolation of the work is over, we must go along with the heterogeneity of a whole," Daniel Buren, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il encore y monter ?*, Sens & Tonka, Paris, 1998, pp. 44-45; 74.
- 6 Olivier Mosset, in conversation with the author, May 1996. (We should add that our aesthetic wordplay – to paraphrase Wittgenstein – communicate with all our wordplay.)

JOSHUA DECTER

COMMUNICATION CITY

On the level of metaphor, every person is a city, just as every city is fundamentally a composite – an abstract and material embodiment – of its population in relation to specific codes & systems of inhabitation. There are significant differences between urban territories around the globe (as any tourist will remind you), particularly in the comparison between developing countries and late capitalist nations, and certainly it is untenable to put forth a singular, universalizing definition of the city. Every city – regardless of its global location and/or socio-political situation – is a multidimensional complex of invariably paradoxical elements, wherein heterogeneity and homogeneity coexist in a continuous state of tension. Cities have the capacity to incorporate everything into their dense fabrics; cities are at once sponges of social interchange and triggers for every possible type of transformation. Interlaced rhythms of stasis and motion are characteristics of every urban context. The city is an amalgam of public space, private space, the social, the anti-social, politics, religion, culture, health, sickness, wealth, poverty, law, criminality, sex, abstinence, birth, death, dirt, electricity, communication systems, fauna, flora, transportation systems (both private and public forms), diverse architectures, and much, much more.

Philosopher Henri Lefebvre understands the city to be an arena for the “encounter between differences,” a space which both produces social relations and is produced by social relations. Lefebvre suggests that we tend to think about the contemporary urban environment in contradictory terms: as both an abstract space modeled upon hierarchical orderings (e.g., center, periphery) that may reinforce dominant economic relations, and as a space of ruptures, disjunctions, flux, and “pulverizations” (Lefebvre’s term). Against the will to homogenize urban space (and therefore urban experience) according to the logic of advanced capitalism, social subjects – i.e., individuals – attempt to articulate distinct uses of that space, employing imagination as a device to re-invent their negotiations of urban order.

“Moving elements in a city, and in particular the people and their activities, are as important as the stationary physical parts. We are not simply observers of this spectacle, but are ourselves a part of it, on the stage with other participants. Most often our perception of the city is not sustained, but rather partial, fragmentary, mixed with other concerns. Nearly every sense is in operation, and the image is the composite of them all.”¹

To a certain extent, the development of the genre of the urban/city-based art exhibition during the latter half of the 20th Century is related to a broader issue. Namely, the effort to open up the relative autonomy of vanguard art, to re-distribute the practice, language and ideologies of artmaking back into the fabric of so-called "everyday life." Taking art out of the specialized containers for art – i.e., the studio, the gallery, the museum, the private collection – and returning it to the so-called ordinary precincts of life: e.g., the street, the home, etc. In other words, re-delivering art back to non-specialized domains, while also creating the possibility of reinventing the relationship between culture and public. In one sense, this reflects a more recent (i.e., late 20th Century) preoccupation with re-injecting the insulated activity of the modernist art world back into the "mainstream" of cultural activity.

With the emergence of industrialized urban centers in Europe during the mid- and late 19th Century, and the attendant bourgeois self-consciousness of belonging to a new model of social organization (articulated with vivid, poetic resonance in the writings of Baudelaire, and later in Breton's metaphoric meanderings through Paris, and still later with Debord's Situationist writings), the stage is set for the notion of the city as a context for the unfolding of aesthetic experience which becomes a defining – if not paradigmatic – conceit of the 20th Century. The city as muse, in a sense, displacing the function of nature. A new urban sublime, exemplified by those artists, poets, and architects and other cultural producers who used the social energy of the city as fuel for experimentation and innovation.

How else can we account for the early collages of Picasso, who incorporated fragments of newspaper into the semiotic and material texture of his art language, thereby denoting a primary "everyday" system of mass communication within the urban framework? Or, recall the invocations of a new modern experience revealed in certain works of the Italian Futurists, who not only marveled at the new dynamics of modern industrialization, yet more significantly endeavored to visually invoke the simultaneity of urban social space ushered in during the initial decades of the 20th century. And, let's not forget Léger's visions of the relation between labor, building and industrialization. And, perhaps most significantly, the activities of the Dadaists often took into strategic account the utilization of urban space as a staging platform for material & symbolic revolts against the apparent homogeneity of bourgeois life and values – and the corresponding alienation of avant-garde art from the broader social-cultural context.

However, if we refer to this history, it then becomes necessary to address a recurrent cultural paradox. For instance, regarding the implications of Dadaism, we should recognize that every anarchic attempt to explode and subvert artistic conventions was, perhaps unconsciously, also an effort to reintegrate art back into the social & political – i.e., re-endowing art with an instrumental function (yet under the guise of the non-instrumental). The negation of art in order to invent another set of cultural relations, perhaps.

In a controversial, widely-debated text from the early 1980s, *Modernity: An Incomplete Project*, Jürgen Habermas reflected upon another aspect of this paradox. Habermas suggested that the Surrealist revolt against post-Enlightenment rationalization, and the division between art and life (i.e., the attempt to seek conceptual/symbolic reconciliation between art object and utilitarian object, between aesthetic judgements and everyday cognition), served, ironically, to reinforce the autonomy of the aesthetic sphere. Habermas argued that even the most radical attacks on the bourgeois autonomy of art (by artists and other art specialists) only functioned to momentarily splinter the contents of one autonomous cultural sphere (i.e., the sphere of visual art culture). As a result, the autonomy of art was actually reinforced, since attacks upon a specific cultural sphere (avant-garde art) could not have a transformative – i.e., de-sublimating – effect upon a rationalized society wherein there was no communication between distinct realms of specialization. If one endorses the type of argument proposed by Habermas, it might be possible to analyze how the relatively autonomous-specialized sphere of the art world continuously recuperates even its most radical social, political, conceptual or aesthetic gestures as conventions or as genres.

We have witnessed the almost inevitable process by which various "radical" art languages, innovative exhibition frameworks and daring curatorial strategies are recuperated as – or into – a set of familiar conventions and genres. This, perhaps, is the logical outgrowth of the historical and ideological characteristics of vanguardism, wherein "newness" is invariably institutionalized, reified. We have become accustomed to the continuous oscillation of expansion and contraction, progression and retrogression. Or, to use an American expression: "one step forward, two steps back". Every time we seek to expand the language and/or context of artmaking to the point of no return (i.e., the collapse of art and of "the real"), we return to the ineluctable truth that art is not the same thing as "everyday" reality. Art constitutes its own

reality, does it not? And each time that we seek to re-inject or diffuse the relative autonomy of art into the territory of the everyday, we are confronted with the fact of a fundamental incompatibility (at the level of meaning). This serves to amplify the distinction between art and everything else – even if we accept the premise that art is merely a part of everything else that is not art. Over the past fifty years (perhaps longer), this sort of philosophical dilemma – the fundamental dilemma of the avant-garde – has triggered a degree of frustration amongst certain artists, theorists, and curators, leading to the investigation of alternative territories for the creation of art. Fluxus, both the American and European variations, reflected this spirit of producing art that would resist historical institutionalization due to its ephemeral, event-oriented characteristics. Paradoxically, of course, Fluxus exists today only in archival form, dependent upon the traditional systems of the museum and art history. We can detect aspects of the post-Fluxus spirit in the work of a younger generation of artists who emerged in the 1990s, and have re-considered the model of artmaking as social activity/event. To an extent, this has led certain artists to reconsider elements of urban space that are deemed to be peripheral to the institutional precincts of the art world. The problem, at least on theoretical terms, is that once an art activity unfolds in a non-traditional urban context, that context becomes temporarily redefined as an extension of the art system. This effect is complicated, interesting, and troubling.

The issue of expanding the language and sites of artmaking has been the preoccupation of a range of “post-studio” Conceptualists who emerged in the late 1960s and early 1970s. For example, Douglas Huebler, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Robert Smithson, Michael Heizer and Alice Aycock, as well as the seminal urban-based interventions of Gordon Matta-Clark. In regard to Smithson, it is important to recall that his practice always took into account the subtle interplay between Site and Non-Site, between a remote location in nature and the context of the art gallery. Smithson revealed to us that there really is no “outside” territory beyond the art system – rather, a series of dialogical interrelations that can be articulated between distinct contexts. Somewhat later, artists such as Michael Asher and Hans Haacke returned to the site of cultural authority – the museum – to conduct critical infiltrations & deconstructions of institutional power. Such strategies eventually became a genre of “institutional critique,” articulated by artists such as Louise Lawler, Mark Dion,

Christian Phillip-Muller, and Andrea Fraser. Ironically (or not so ironically), institutional critique became institutionalized itself – which was an inevitable development, since tactics of critical infiltration always require a certain degree of complicity with the authority of the museum. A kind of tautological collapse was precipitated by such paradoxes and double-binds, and then it became necessary to operate “outside” of the system.

But where is this putative “outside” actually located? Within the differentiated/non-differentiated space of the city? Maybe, maybe not. But there has always been a desire (or fantasy) to locate a space of cultural production that is not encumbered or burdened by the art system – itself, a paradoxical desire. Today, with the emergence of a fully globalized art world of interconnected urban centers, this desire is often expressed in relation to the space of the city. In a sense, this has been an effort to re-colonize public city-space as a platform for specialized artmaking activities, so that artists are given an opportunity to respond directly to all aspects of the everyday urban environment. The city as a cultural laboratory? The city as an adjusted readymade?

Commencing in the early 1970s within the U.S., various genres of Public Art and Site Specific Art began to emerge, ranging from highly political, grassroots forms of oppositional practice, to much tamer varieties of the corporate commissions – and just about everything in between. Private foundations and cultural organizations (as well as state & local government agencies) were soon developed to provide a commissioning structure for artists who sought to produce work beyond the precincts of the studio, gallery, and museum. In New York, for example, we have small organizations such as Creative Time and The Public Art Fund, which both function to sponsor & commission individual artists working in the public/urban realm. Even so, relatively few individual artist projects are actually implemented. Unlike Europe, in the U.S. there just isn't a developed history of municipal support for urban-based exhibitions, and so there is very little funding to support these endeavors, nor sufficient commitment from the art world here. Of course, there have been a few exceptions: e.g., Mary Jane Jacob's well-known *Culture in Action/Sculpture Chicago* from 1993, the smaller-scale (and lesser known) New York-based *Architectures of Display* in 1995 (featuring collaborations between artists and architects on projects for shops and other businesses in the Soho area of Manhattan), and *inSITE97* (featuring context-specific projects by artists addressing the border zone between

San Diego and Tijuana). But Americans do not really have a tradition linking vanguard, site-specific artmaking to civic/public space. One could argue, I think persuasively, that the utilization of the city-space as an environment for the development of art exhibitions has also been an effort, fundamentally, to expand and rethink the interrelationship between art production and the broader cultural-social realm. This is a symbolic (and, to an extent, material) re-production of the city-space for purposes of specialized cultural activities: i.e., activities which do not fall readily into categories of advertising, commerce, business, popular culture, tourism and related applications. Yet we also understand that the utilization of city-space as the framework of a group exhibition is related to developing new opportunities for the interconnection between site-specific artmaking and "cultural tourism." Prominent examples include the most recent Istanbul Biennial (wherein the exhibition was dispersed into various nodes of the city), as well as the ongoing Munster Sculpture Project (which has always utilized the city as a neutral backdrop).

Fundamentally, the city-space exhibition should endeavor to reinvent relationships between production and reception, between art and audience, between consumer and producer. In addition, the development of exhibitions that are interdependent upon the architectural spaces and infrastructures of a city articulates a desire to introduce a new model of curatorial activity that will, in turn, suggest new possibilities for artmaking. In other words, an urban-based curatorial framework invariably seeks to compel artists to rethink the conventions of their own respective practices in relation to the multiple material and imaginary trajectories of the city. Yet, a number of important questions persist: is anything really reinvented in these circumstances? Or, does the city-based exhibition merely provide an expanded institutional venue for the artist: i.e., the unfolding and/or splintering of the site of the museum into an array of distinct urban spaces? If the environment of the city is utilized as the widest, most inclusive, stage for artmaking, does this transform the fundamental relationship between artist, artwork, and the public? And who will respond to these questions? If one is to produce exhibitions for city-spaces, there should be an opportunity for these questions to be publicly discussed by all those who inhabit that particular urban environment – not only art specialists, but people from all types of professions, economic backgrounds, cultural & ethnic affiliations, tastes, desires and ideological proclivities. An open, inclusive public discourse regarding the

function and meaning of urban-based exhibitions will serve, hopefully, to precipitate new lines of communication across the symbolic and actual boundaries of disciplinary specialization.

Beyond the concrete territory of the actual city, the Internet and the web are being utilized to explore new types of virtual urban and meta-urban environments, facilitated by interactive modes of communication. The interrelationship between the off-line world of the city and the on-line world of the web is now one of the most important areas of exploration, requiring us to re-think traditional modes of organizing our locations and identities in relation to the body, the community, the city, the nation, time & space, and the globe. We live in a post-Euclidean world wherein older types of mapmaking are no longer entirely reliable, wherein distinctions – on the level of both theory, and lived experience – are increasingly difficult to maintain between the material off-line world and the immaterial on-line world. Each time we enter the Internet, and build things on the web, we are at once located in a rational spatio-temporal dimension (at the computer terminal), yet simultaneously delivered into an ephemeral arena of continuous flows that resists classical explanation. If I live in a city, and I am plugged-into the Internet, I am located and dislocated, plugged-out, somewhere and nowhere – all at the same time. Of course, it is paradoxical. I am in a constant state of being "in between" locations. On a cognitive level, I am flowing through all urban centers, suburban extensions, rural towns, and various other intermediary, transnational, global territories.

In a sense, the actual space of the city is being dispersed into the virtual terrain of the web, and vice-versa. The web can be theorized as a composite of multiple theoretical cities, organized according to the new interlaced dynamics of community and communication. And, with the advent of new "wireless web" technology, the mobile phone is becoming a portable Internet device that will facilitate all modes of on-line interface. Everything is being connected to everything else. So, the question is no longer where you are physically located, but rather, whether (and how) you are connected. Invoking the visionary work of the British group Archigram, our cities are not only plugged-in, but urban centers have also become constellations of people-driven wireless interfaces. Actual cities (and suburban environs) may still be the locus of commerce, culture and information, yet the web has become a free-floating nexus between all virtual cities, towns, businesses, institutions, and individuals. In other words, cities are now "plugged-out," facilitating new interchanges (on symbolic and literal levels) with

suburban and rural territories. It is not only an issue of what unfolds within the actual space of a particular city, but more significantly, how that local environment interacts with a multiplicity of other local environments around the globe via the Internet and web.

“(…) Urban public space is not merely un-private – what’s left over when everyone walls off their private domains. A space is genuinely public, as Kevin Lynch once pointed out, only to the extent that it really is openly accessible and welcoming to members of the community that it serves. It must also allow users considerable freedom of assembly and action. And there must be some kind of public control of its use and its transformation over time. The same goes for public cyberspace, so creators and maintainers of public, semipublic, and pseudopublic parts of the online world – like the makers of city squares, public parks, office building lobbies, shopping mall atriums, and Disneyland Main Streets – must consider who gets in and who gets excluded, what can and cannot be done there, whose norms are enforced, and who exerts control.”²

Indeed: how is control exerted over real and virtual city-spaces? Who determines inclusion and exclusion? Today, we construct ourselves in relation to both tangible space and cyberspace, and the implementation of all urban-based art exhibitions must take this evolution into account.

1 Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, London, 1960.

2 William J. Mitchell, *City of Bits*, MIT Press, Cambridge, London, 1996.

JEAN-CHARLES MASSÉRA

MAY THE GLOBAL PROCESS OF ACCUMULATION TREMBLE AT THE IDEA OF A USERS' REVOLUTION

(MANIFESTO FOR CONSCIOUSNESS DEVELOPMENT ABOUT THE USER CONDITION)

WELCOME TO A WORLD OF SMURFS (WHERE WE SEE THAT WE'RE REALLY BEGINNING TO BE TAKEN FOR IDIOTS)

The 1990s. Somewhere in France, heading from Paris towards the provinces on the A6-A7 motorway... On the shoulder, a figure waves at passing motorists... A little further on the same figure plays leapfrog on a big red mushroom with large white dots on it... Little public motorway figures... Amusing little fictions to break up the monotony of the journey and the deserted landscape... Welcome to a world of goblins, and have a good trip. We have entered the age of regressive land development.

1988. St. Louis Park, Missouri. In the heart of an expanse of greenery, slightly embedded in the ground is a large funny face turned skywards : *Face of the Earth*. A big, jovial face with childish features made by Vito Acconci... Concrete outlines and a skin made of grass... A smiling face... Finally a face of the earth that's smiling... Two almond-shaped hollows for the eyes, a rectangular cavity for the nose and a crescent-like hole for the mouth (this a nice face indeed). Four hollows which look really nice... A welcoming face in which I can sit down... The earth is my friend and the concrete outlines are so many stairways, levels, leading me to the centre of the face (the centre of the earth). The attraction of bodies as St. Louis Park's theme. In other words the grotesque dramatisation of the contract that binds me to the regressive land development : by wanting to become my friend, the environment might well absorb my subjectivity in its entirety (body and soul). Once the user starts merging into the object of his consumer's desire, once he projects himself into the supply in a way that denies his own subjectivity in favour of the one proposed, it's time to flee. Unless one accepts the message of regressive land development aimed at taming and appropriating the environment for our own benefit.

1992. Zoetermeer, Netherlands. Somewhere by a stretch of water... Built into a piece of earth, two small rowboats installed by Vito Acconci. In each boat is a little grass-covered earth planted with a shrub... In other words, the miniature replica of the landscape along the water... A little take-away bank ...Is it a small-scale privatization of a bit of landscape, just for a boat ride, or is it the miniaturization of an environment to the scale of the user ? Simple duplication of the bank alongside its model (a representation) or take-away landscape (an appropriation) ? One of the boats is completely surrounded by earth, but the other is only half grounded... So if

the front of the boat is facing the open water and if it is fitted with oars, why just stay there looking at it instead of boarding it as kids would? Sit in the boat and pretend to set off for the open sea... I get in and start rowing... I row and row, and suddenly I really am heading for the deep... I'm sailing off with my little shrub planted in the stern... And behind me is a part of the bank that has remained stuck to the boat... I'm carrying off a bit of landscape with me: *Personal Island*. The landscape is mine... I'm the little owner of the environment, I'm at the centre of the earth and everyone is looking at me...

If landscapes aren't contemplated any more, if the global process of accumulation has turned them into a product to be consumed on the spot (the theme park) or taken away (souvenirs), then we might as well turn our mania for using this same landscape into something aesthetic. If, to answer Guy Debord, "urbanism is capitalism's seizure of the natural and human environment; developing logically into miniaturization absolute domination, capitalism can and must now remake the totality of space as its own setting"¹, then the act of becoming an environment user as presented by Vito Acconci is the accomplished form of this seizure of the natural and human environment by capitalism. So if the landscape is really my friend, I might as well make off with it. That way, this time around, the landscape won't be alienating me; I'm the one who'll actually be appropriating it, no kidding. Birth of the landscape as a toy.

THE SOCIETY OF THE PESTACLE (THE REGRESSIVE LAND DEVELOPMENT PLAN)

All the periods of free time in which the contemporary conditions of the global process of accumulation reign, come across like a huge accumulation of *pestacl*es. Everything that was directly experienced is alienated in a representation in which life just goes merrily by.

The images of life going merrily by, now separated from every aspect of life, merge into a shared fiction, where the unity of one's own adult life cannot be re-established. Reality regarded as *funny* is developed in its own general unity as a *substitute* for the world of grown-ups, an object with just one use. The infantilization of the images of the world of grown-ups recurs in a achieved form in the world of the commercial image, in which the consumer lies to himself. The *pestacl*e in general, as a concrete inversion of grown-ups lives, is the instrumentalist movement of the non-living.

The *pestacl*e is presented both as a life going merrily by, as Zones of Commercial Activity full of new friends, and as an *instrument of alienation* of user consciousness. As a funny part of society, it is expressly the sector that concentrates all desire and all consciousness. Because of the very fact that this sector is *funny*, it is the place of the exploited desire of a life different from that spent at the office, in the bus, or at the supermarket; and the alienation it achieves is nothing other than a commercial form of generalised alienation.

The *pestacl*e is not a set of commercial images, but rather an economic relationship between users and stuffed toys or pre-teen cultural personalities, much publicised by commercial imagery.

The necessity of the global process of accumulation, fulfilled through the regressive land development plan as a visible infantilization of life, may be expressed – to paraphrase Hegelian terms – as the absolute predominance of the "nice co-existence of space" over "the anxious becoming in the succession of time".

Regressive land development is the contemporary achievement of the interrupted task that preserves the power of the merger between the two supermarket groups, Carrefour and Promodès, creating Europe's leading supermarket group, and the number two such group in the world – maintaining the infantilization of users, whom urban production conditions had dangerously *mobilized*. The on-going struggle that has had to be waged against every aspect of this possibility of mobilization finds its preferred arena in regressive land development. The efforts made by all the established powers, starting from experiments with entertainment programmes on television channels, to increase the means of maintaining happiness in instrumentalized consciousnesses, culminates in the end in the elimination of happiness outside use. But the general movement of the concentration of happiness in the use of goods and services, which is the reality of regressive land development, must also contain a monitored reincorporation of consumers, based upon the requirements of production and consumption that can no longer be planned. Meeting the needs of the global process of accumulation must recapture happy individuals as individuals who are *happy together* – Zones of Commercial Activity and UGC multiplex cinemas, holiday villages and television sets, where young brunettes spin a big wheel that sometimes stops on a figure depicting a little dog (you win), and at others on an empty patch of colour (you lose), are specially organized for

the purposes of this pseudo-happiness which accompanies the individual isolated from the pre-industrial conditions of *conviviality*. The widespread use of stuffed toys and pre-teen cultural personalities means that his isolation is filled with funny images – funny images which only take on their full power through this very isolation.

Regressive land development which destroys Zones of Commercial Activity recreates a *pseudo-life that goes merrily by*, in which the natural relations of an age-old comradeship are lost every bit as much as direct social relations of the historic city, that are directly challenged. It is a new, artificial comradeship that is recreated by the conditions for using free time and the conditions of spectacular selling in the todays “developed land” – the scattering of consciousness in the discovery of the world and the *new friends* mentality, which have invariably prevented children from undertaking any independent action and asserting themselves as a creative historical power, have become what the description of consumers – the movement of a world they themselves discover, thus remains as far out of their reach as was the pace of work time for the pre-regressive society. But when this comradeship, which was the unshakeable basis of the western community, and whose smithereening even summoned the commitment of fully-fledged individuality in a professional project powerfully producing margins, reappears as a product of the conditions of the global process of accumulation, its *naivety* now had to be *historically manufactured* and maintained ; natural ignorance has given way to the organized pestacle of a life going merrily by. The theme parks and Zones of Commercial Activity of pseudo-comradeship clearly include in the territory the break with the historical time upon which they are constructed. Their motto might be: “Right here nothing alarming will ever happen, *and nothing alarming has ever happened*”. It is, needless to add, because the history that has to be issued in theme parks and Zones of Commercial Activity has not yet been delivered, that the forces of *the absence of consciousness development* about the user condition start to model their own landscape, designed exclusively to be used.

The pestacle is the moment when your new friends have achieved the *total occupation* of your user's life. Not only is the relationship with your new friends visible, but you see no more than they. The world you are passing through is your world. The contemporary economic production of new friends extends its dictatorship both extensively and intensively. In the least

infantilized places, it reigns even places thanks to one or two star attractions and one or two Business Estates, and as imperialist domination through the leading zones in the development of regressive tourist vehicles, with their funny, rounded shapes, and young brunettes spinning a big wheel that stops sometimes on a small figure depicting a little dog (you win), and at others on an empty patch of colour (you lose). In these advanced zones, mental space is constantly flooded by a overlay of representations and regressive types of use of free time. At this point in the “second post-industrial revolution”, infantilized consumption becomes, for users, an duty next ot that of alienated consumption. *All a society's the goods and services sold* globally become *your new friends*, and the cycle must be carried on. To that fact these new friends must come full of promises for the user who desires a life that goes merrily by, a life absolutely set apart from the productive forces of the work time, which are experienced like a time of hard labour and stress.

While, in the initial phase of free time management, the global process of accumulation sees in the *consumer* no more than a user who must receive the vital minimum required to maintain his working force, without ever considering his whims, or with regard to the very proud side of him that collects garden gnomes, or alternatively in moments when we look sorry for ourselves ; this position of the ideas of the advertising society and people in the tourist industry is upset as soon as the degree of alienation on offer calls for a surplus of consumer collaboration. This consumer, suddenly cleansed of the total disdain that was clearly being shown him by the austere advertising campaigns and supermarkets in the early 1960s, now ends up at the hub of everyone's attention, apparently treated like a toddler, with a prompt complicity, under the guise of a regressive management of free time. So the *complicity of goods and services* takes charge of the consumer's leisure and the moments when we look sorry for ourselves, quite simply because the global process of accumulation is now able to, and must dominate stress in so far as it is *a barrier to growth*. So the achieved disavowal of the adult share of man has taken charge of some of the anxiety and fear of the salaried employee slumbering in every consumer.

At the moment when the employee finds out that regressive land development is an attempt to tame the barbarism inherent in the global process of accumulation, he becomes aware of the fact that the promises of a life going merrily by is merely a trick used by the bad

guys pretending to be his new friends. He thus knows that this underlying power which had grown and now appears in its sovereign quality, has also lost its power. Where before stood your *new economic friends*, the I must now step in. The subject can only emerge through the developed consciousness of the forms of instrumentalization of the user's consciousness, in other words, that is of the alienation inseparable from it. His possible existence depends on the outcome of the struggle waged by consumers and users, who must no longer come across as the products and producers of the economic basis of history.

THE MANIFESTO OF THE USERS' PARTY (FOR AN AESTHETICS OF DEVELOPING CONSCIOUSNESS OF THE USER CONDITION)

The distinguishing feature of the manifesto for developing consciousness about the user condition is not the abolition of the user condition in general, but the abolition of the instrumentalization of the user dimension of being.

Now, the instrumentalization of the user condition today, the reduction of my subjectivity to the use of an item or a service, is the final and most complete expression of the system of dispossession and negation of the subject by the global process of accumulation based on the need for growth, on the exploitation of desires and needs.

In this sense, users may sum up their theory in this single sentence : abolition of forms of instrumentalization of the user dimension of being.

The developed consciousness of the user condition deprives no one of the right to consume and use goods and services ; it only takes from the most technically advanced societies the power to alienate the consciousness of others with the help of the being's constitutive dimension.

The user struggles against the instrumentalization of his desires and his needs will be a sector-related struggle, in form if not in substance. Users of every sector must first of all come to terms with the instrumentation inherent to their own consumer habits.

The management of free time and of land is an imaginary minimum, in other words, all the means of alienating of the consumers' consciousness which are necessary to maintain the customer alive as a customer. What, therefore, the customer appropriates by means of his consumption merely suffices simply to reproduce his life. We intend by no means to abolish this vital personal appropriation of goods and services, vital to the reproduction of tomorrow's life,

for this appropriation leaves no dimension over and above use. What we propose is to suppress the miserable character inherent to this means of appropriation, under which the customer consumes merely to increase capital and is allowed to live only in so far as the interest of the global process of accumulation requires it.

In the society of the spectacle, supply dominates demand ; in the aesthetic proposals of developing consciousness about the user condition, it is the constitution of the user as subject that dominates supply. In the society of the spectacle, the supply is exceptional and personalized, whereas the customer who consumes has neither special about him, nor personality.

If in the course of the development of consciousness about the user condition the responses to the exceptional and personalized supply disappear and if the whole aesthetic proposal is concentrated on one single use at a time, the user will not completely merge with the object of his desire as a consumer. Aesthetically speaking, the developed consciousness of the user condition, properly so-called, is the separation of the form of instrumentalization and its content. If aesthetics, during its contest with the instrumentalization of the user condition of being, is formed perforce by specific propositions, if, by an equally specific activation of such and such a form of use it itself becomes a critical activation and, as a such, happens through distancing to deactivate the instrumentalizing of the user dimension of being, at the same time as it sweeps away the method of instrumentalizing the user dimension of being, it also sweeps away the conditions of this instrumentalization ; it sweeps away the reasons for the instrumentalization in general, and, thereby, its own alienation as an exclusively user consciousness.

Instead of one-dimensional use, with its steps to be followed and its rules and regulations, there emerges an experience in which the free appropriation of the supply is the condition of the free development of each individual.

THE USER AS SUBJECT AND AS REPRESENTATION (WHILE WE'RE WAITING)

Billboards in the public place, as a factor of raising awareness about the condition of customer and user. 400 x 300 cm posters representing what I am experiencing right here and now, pushing my trolley across the parking lot of a Géant Casino parking lot in Montpellier in 1996, or standing that same year on the edge of a housing estate in Amsterdam, waiting for the number 15 bus and by showing me the exact duplication of the place where I happen to be,

Pierre Huyghe's *Billboards* do not project me into *elsewhere* but into the *here*. By showing me the image of my activity at moment when I pass by the poster (pushing my trolley, waiting for the bus), this same poster does not project me into *something else* but throws back a representation of the activity occupying me *now*. The globalization of spectacular representations, that are from elsewhere and different, which may be considered as a synonym of not developing consciousness about the here and now, bolsters the need for a representation of idle time and unspectacular situations, conceived to the scale of the passer-by, the customer and the user.

The display of user gestures, as a factor of potentials, because it is a factor of erasing a part of what defines and describes my use of time. Displaying a hand holding a bus ticket, a ticket for a show, a credit card, a newspaper before they have been printed, before the printing of a specific sense... the impression of an itinerary, a fiction, a purchasing power, current event... Such are the 240 x 320 cm posters titled *Les Passeurs* produced by Marylène Negro for the city of Poitiers in 1997. A bus ticket, a ticket for a show, a credit card, and a newspaper, all in the generic form... By showing only, for example, the signs on the bus ticket referring to just the ticket's function (travelling) and by thereby obliterating the indications necessary for its use (departure location– arrival location), the poster refers us to the image of a certain essence of use (going). The non-printing of the destination, the nature of the show, the identity of the bank and the contents of the newspaper as exhibition of the sole form of use... a use distinct from which it determines, an endless use. The contents, specific features and information into which my user's awareness is usually projected all vanish. Images of a user free of any timetable, free of all financial and material restrains, of any restrictions of the time and space he is invited to pass through... Dream of a use freed of all obligations... Dream of a user with no obligation to buy... a user who has shed his bank identity and his dimension as a customer. Dream of a user who no longer goes somewhere but travels, no longer sees such and such a show but sees, no longer pays such and such a sum but has an unlimited credit, longer reads the latest news in *Le Monde*, but reads *the world*... The appropriation of generic methods of payment, access to and knowledge of the world as a billboard of potential and promise (opening up of the imaginary).

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD ? (PROJECTIONS AND PROSPECTS)

The new behavioural models being broadcast by cable, by satellite and via the press are now becoming increasingly a part of our leisure, which may be defined at once by the increasing internationalization of attitudes, the incorporation of the production of the same attitudes into a worldwide personality, and the globalization of experienced situations and events.

The choice between doing more or less wittingly like the boyfriend or girlfriend, and trying to make an assertion, which, beforehand, only pitted models of local attitudes against one another, is now being made between types of attitudes from all over the world.

Television viewers and readers thus find themselves confronted, in real time, with information which contributes to the forging of their personalities and their identities, because of the instantaneity made possible by the new information and communication technologies. As moments of experiments on attitudinal models, time slots devoted to leisure activities, the expansion of which is contemporary to the domination of supply over demand, throw down a constant challenge to teenagers and to the 18-35 year-olds hungry for adventure. Faced with these phenomena, all the mechanisms of seduction handed down to us by our parents' generation lose their validity.

Behaving characteristics of the 1970s have thus given way to a new system hallmarked by an increased mobility of attitudinal models, greater than the mobility of people, the swift rotation of these models, and the structural interdependence of attitudes and the places where they were experimented.

In this context, the broadcasting, every quarter of an hour, in the municipal swimming pool at Deauville, in 1999, of a jingle (*Téëfun*) announcing a commercial break taken on one of the major TV channels in France by Claude Closky, becomes a device to develop the consciousness of our attitude when we listened to this same jingle. Imprinted in the collective consciousness, this jingle referred swimmers and TV-viewing bar customers, either fans of the channel, or occasional viewers, to the advertising images conjured by these few notes – a dazzling smile, a flat stomach, a hand passed through the hair, a mischievous look, a certain way of drinking a coke, etc. Once the surprise of the acoustic appearance was over, every swimmer and every bar customer was more or less consciously prompted to ask him/herself a few questions. Am I in full possession of the attitude which is mine here and now, or does this attitude belong to the advertisers ? What is the

share of personality in that dazzling smile, that flat stomach, that hand passed through the hair, that mischievous look, and that way of drinking a coke? Am I fully actor of my own personality, since the most powerful groups have become totally so involved in it?

It is nevertheless true that the users of municipal amenities intended to occupy people's free time construct their personality less and less outside the amenities' opening hours; in terms of behavioural influences, some activities are less exposed to the swift rotation of attitudinal models than others. This is especially the case of the swimmers who prefer the sea to the pool. The beach differs from its municipal competitor by a specific reference to a behavioural model organized around the regulation to a certain extent of the imaginary by international variety shows and by the existence of certain cult and archetypal film scenes devised to meet the desire for somewhere else and something different, especially where feelings are concerned. The expectations of swimmers and people walking focus as much on the quality of the place as on the existence of an environment's propensity to the practice of their imaginary. So the nearness of waves, the quality of the wind, the lapse between meetings with other out-of-season walkers, the presence of a jetty or even a lighthouse, all represent so many key parameters.

The penetration of acoustic technologies into our imaginary helps to improve the efficiency both of what we feel and the diversity of dreamed situations. The management and development of what we feel and what we dream thus requires, above all, sounds and voices capable of impressing the dreaming consciousness by conjuring mental images that respond to the demand for elsewhere and something different. If the conspicuous presence on beaches of radios and tape recorders, walkmen and, more recently, CD players has long exercised the dreaming consciousness of swimmers and walkers by putting up the possibility of an appropriating of a large number of songs, voices and sounds, *Alex*, Marylène Negro's 1999 acoustic installation produced on Deauville beach, helped to intensify certain processes involving our dreaming consciousness in a somewhere else and a something different, by setting up conditions of personalized experience of a voice taken from Rosellini's film *The Lonely Woman*.

In this respect, the link between the environment and the consciousness that runs through it appeared in a new light if we consider that the sample of the intonation and pitch of Ingrid Bergman's voice calling "*Alex*", staggered over five acoustic levels and broadcast by a simple loudspeaker at fairly regular intervals, acted as an accompaniment to our walk and to the oneiric

dimension of our consciousness. Silences and calls that we could interiorise... Repeated silences and calls... whirling about in the wind, projecting us elsewhere, or referring us back to ourselves, and to our own (hi)stories...

Return to the reality of the public space... Vito Acconci: "You can't do whatever you like in the public space. But after a while you don't even think of what you want to do because you have learned the rules. You become a kind of model citizen. Public space seems to have a rule of civility. There are certain things that you learn not to do in public. It's a way of taking things that you might really want to do, but you have to find some kind of substitute for it. You're not supposed to fuck everybody on the street, so instead, you have dinner."² In other words, a challenge for the coming decade: Dream of a public space in which bodies no longer pass each other just indifferently, in which faces no longer turn away from staring eyes... Dream of a public space where bodies on display (desirable and desiring bodies) might no longer follow their eye's desire, but their body's... Dream of a good fuck, here and now (Why don't we do it in the road?)... While we wait for the great night of the sexual revolution (users of public transport and public places, unite!), there is the caravan furnished with a luxurious sofa and a bed, designed in 1995 by the Van Lieshout workshop for love-making – amongst other things, in the towns and villages of the *Département* of the Drôme (*Bais-ô-Drôme* or Fuck-o-drome) – as an alternative public place. May the rules of propriety tremble at the idea of a community that fucks in the street!

May I be permitted to thank Guy Debord, the DATAR (Office of Land Development and Regional Action), Friedrich Engels and Karl Marx.

1 Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, (1992 for the 3rd edition), p. 169.

2 Interview with the author, *Entretien/Intervista/Interview*, Acconci, Baldessari, Fabro, Sarkis, French Cultural Centre, Lindau, Turin, 1999, p. 129.

OLIVIER MOSSET

INFORMATION TRANSFER

After *Tabula Rasa* in 1991, and a detour through the Val de Travers, sculpture is making a comeback in Biel. As Marc-Olivier Wahler puts it, after art in deserts and on football pitches, exhibiting in the urban space is no longer exactly an event. The fact remains that, after what was not an exhibition (Fibicher, 1991), the quest for the lost monument (Gauville, 1991), and what Marc-Olivier Wahler is telling us (namely, that the city has vanished, that *there is no city any more*, to paraphrase Paul Tibbets, Hiroshima 1945, or rather that we do not see it, like those “stealth” works which are the ones people talk about but on the whole have not seen), after the end of the second millennium (which, it goes without saying, has not changed anything at all), and a moment when some think that the new millennium has not got under way yet, this whole thing is rather timely. All the more so because (if I’ve got it right), like the millennium, we are not really terribly sure when this exhibition started, and when it will end.

Marc-Olivier Wahler tells us that, these days, artists are not especially making art, and that their references are urban. Others (Bourriaud, for example) assert that they are more interested in relations and meetings than in objects. For a while now, the artist has been intrigued by what is not art. This must have started with modern life (Baudelaire), and it has been carried on by the space between art and life (Rauschenberg) and the monuments at Passaic, New Jersey (Smithson). And today, we are told, art is interactive and setting up networks. Art has turned into its relationship with the world and the event. The object, in artistic praxis, has disappeared. The artwork merges with the show. In the final analysis, what marks the end of art is its success.

I belong to a generation which has striven to impose a certain idea of contemporary art. This way of thinking may well be outdated nowadays, but this is also because it is accepted. It is not appreciated by the hordes, but it is part of the overall culture. It is known. This is what Vanessa Beecroft says¹: the avant-garde is already there, all we have to do is use it. Those who are scared by avant-garde art are merely pointing to its existence. When, during a series broadcast on France’s TF1 TV channel, someone opens a fridge containing nothing but a yoghurt, and says “we’re rubbing shoulders with contemporary art”, this is because it is there² (even if it may not be in the precise place we would like it to be). We know, today, that people attending Art Schools today may well end up making piles of rubbish, doing striptease acts, driving racing cars, making films, and, needless to add, producing oil paintings. As far as the

artist is concerned, he may very well run a restaurant, be an (art) director for a national exhibition, work as a consultant in an architectural agency, direct films, or have his work funded by a communications agency, unless he himself uses a PR organization. What is more, the young artist who is being successful often enjoys a financial backing which neatly underwrites this success.

Problems arise at the theoretical level. Because, if the work no longer exists and if artists are in life the way fish are in water, all this becomes art all over again, as soon as we talk about it. If the art venue is more or less everywhere, it is being pointed to by the theoretical discourse and the catalogue, and these are also showing it where its limits lie. Issues connected with the artwork are not cancelled out by a narrative or a discourse external to its arena, except at the moment when you leave this arena and do something else. A woman artist who didn't want her name mentioned in the last exhibition she took part in (it was an exhibition where, for instance, she placed a bouquet of flowers on the secretary's desk) now takes care of handicapped people. This activity is possibly much more honourable than being an artist, but, basically, something different is involved here, and we talk about it elsewhere. The artist who becomes a boxer, or introduces a boxer, would be well advised not to take on Mike Tyson, because this would put things in their proper place. It goes without saying that we do not need to make art. But if we do make art, well, it is art, for better or worse, like it or lump it!

These days there is much talk about an art that is no longer independent or tautological. We have observed that today's art references are urban. But here, too, it is not so much a matter of criticism as addition. The vertical historical reading that follows the pendulum swings of contemporary art – figurative-abstract, Expressionist-geometric, painting-installation/video – would do well, now and then, to note that these movements also have a tendency to add up. Minimal art used to be Minimal and Pop, Conceptual Art used to be Pop, Minimal and Conceptual, etc. The addition, today, is more complete and added to these movements we now have MTV, sport and the Internet. If works are specific to the place they are put, or to the place they move about in, they are still within the arena of art, and we cannot get away from this. The narrative aspect of this business is often played down, because it is fortunately a narrative that is not understood, either because it is not understandable, or because it is too obvious. On the other hand, I can understand that people are fed up with the independence of the artwork.

This, incidentally, does not reside in the fact of showing an object in any old place and in any old way. It resides, to be sure, in the independence of its form. With all due respect to certain commentators, and even if artists do not give a damn, art is what it is and the rest is the rest. If it's art, it's art, and if it isn't, it isn't. The independence of the form is acquired, so we are actually free to do with it what we like.

These days, basically, all artists are conceptual artists. Speaking for myself, for example, I thought I was a painter, but people tell me (*Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Bordas, Paris, 1996) that I'm a conceptual artist. So like the friend who was chucked out of the CGT trade union for being a Trotskyite and duly went and became a Trotskyite, I've become conceptual. Needless to say, this new conceptual art is not the same as historical conceptual art, the art that did not want to add new objects to a world already full of objects, and the art that asserted that the work could be produced by someone else. First and foremost, as Peter Plagens observes³, that conceptual art did not really manage to do away with the object. There are things and objects everywhere, and there are even some objects that find their way into sale rooms where they fetch altogether decent prices. It is only now that today's conceptual artists are no longer producing objects. They are inventing devices and manipulating signs (Bourriaud). If there is something to see, it is not the work itself, but its marks and traces, which often merely point to a work produced elsewhere.

Information Transfer was a conceptual work produced by Eugenia Butler in 1969 – a typewritten statement (*This is an information transfer*) – which is Peter Plagens' favourite work. It seemed to me to be an appropriate title for these words of mine.

And so... after the clean slate, the *tabula rasa*, we're not going to sit down, or sit back down, at the table. What is more, perhaps we never really got up from the table, maybe we are still at it, maybe we are the "backdrop", in other words, we are still sitting round the table, even though the table has been empty for a long time. Or perhaps the best thing, as Manet put it, is to go and have a picnic lunch, a *déjeuner sur l'herbe*.

PS. : Need I add that these few words have been inspired by the much-quoted special issue of *Beaux Arts Magazine*: "Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?" (Forty international artists belonging to the new generation, December 1999). In that special issue, I noted advertisements for champagne, perfume, apéritifs, a brand of whisky, an auction house, a few websites, Hermès, Cartier (several pages), Eurotunnel, Audi, Renault, a brand of pencils, and one or two other products (galleries?) that slip my mind. It seems to me that this should be mentioned : *art – the stuff of media*.

1 Beaux Arts Magazine, special issue, December 1999, p. 26.

2 Eric Troncy, idem, p. 48.

3 Bookforum, Spring 2000, p. 12.

MARTIN CONRADS

GLOCAL COLOR

THE WAY FOUND

The concept of *site specificity*, which is again cropping up in the 1990s *Public Art*, used to refer to a participatory practice that localised communicative requirements and real-space access aesthetically – via sculpture, feinting, politics, campaigning, elevation etc. In the mid-1990s, there began to be discussions about Net.art and Net.culture, which led to a partial reevaluation of the concept. The new approach attempted to link itself both to (web)sitedness and also to the techno-aesthetic specifics of dislocated scenes. The terms *place* and *non-place* acquired a new meaning on the Net, since a site can in principle be set up wherever a domain can be called up, in other words, *everywhere*. Communicative demands and real-space access coincide in *website*-specificity at the point where the protocol can locate the server. Thus real space is made abstract with respect to its access.

Understanding the city as a network of options emerging at random, which one can choose to either accept or reject when considering an exhibition which focuses on urban space, seems compatible with the above-mentioned logical structure. When applied to a work of art in the public domain, the sudden emerging of options, just like the fleeting process of disappearance, is as much a part of this logical structure as if the work were to slip slowly away over the horizons of attention, or if a silent failure to notice a subtle situative transformation that cannot be defined as a *change* had occurred. Coming to terms productively with elements found ready-placed means transferring, at least in the form of a suggestion, the methods of economy and marketing that have escalated and been found present on the Net, and applying them to reflection within urban space ; the use of media by city-dwellers is now increasing much more rapidly than their critical acquisition of public space in urban contexts.

The organisation, production and reproduction of temporary art in urban spaces draws structurally on an emancipatory and regulatory concept for publicity on one hand, and on Fluxus, DADA, performance, Ambient and Land Art on the other. *New Genre Public Art* is getting older and has lately found itself entering in its reflective phase. It is reacting with urban space and its inhabitants in a field in which hope that it will be accepted is being replaced by hope that it will be noticed.

“In the late 20th century everything about art seems to have become changeable, only its formal and institutional surroundings have not, so that the sole appearance of a work no longer allows us to decide whether it can count as art or not”¹. Stefan Heidenreich's assumption now seems to apply to exhibitions in urban space as well, but for other reasons than those that apply to institutions: ever since the 1980s when discourse about the sign shifted from theory into urban practice, reactions of surprise, subversion, disturbance or disorientation caused by publicly placed art have become mainly a question of form and *aesthetics*, not of offence or insightful appearance. As in the case of graffiti, the 1990s have drawn quite different conclusions from what initially appeared an uncontrolled symbolic exchange of urban drawing technique. The Parisian *Space Invaders* made of little mosaic stones applied to the walls of buildings, even the “6es” that are painted on every corner in Berlin, not to mention the *skim.com* clothes on the high street – they now all have their own URLs and thus also emerge digitally beyond their concrete existence. Beyond practice is the market. From the anonymous tag to institutionalised urban guerilla marketing, public space is changing into the market place of the new, in which art is unable to locate any form of avant-garde progress.

Among other things, Site-Specific Art quite often brings about a systematically comprehensible advantage in that it frequently takes these constructions of publicity, expectation, circulation and transience as its subject, but routinely anchors them only internally, in other words within the art system. “The shift to a horizontal way of working is consistent with the ethnographic turn in art and criticism: one selects a site, enters its culture and learns its language, conceives and presents a project, only to move to the next site where the cycle is repeated. (...) Today, as artists follow horizontal lines of working, the vertical lines sometimes appear to be lost.”²

In so outlining a horizontal practice that leaps from trope to trope, from site to site, Hal Foster sets it against a vertical practice that confronts the form of the medium or genre used “diachronically”. In this case, diachronic would not just mean going back to the urban space as a stock of material, but rather include use, consumption, fabrication, production and reproduction of urban space and its periphery in one's quest for possible tropes.

THERE'S A CRITICAL MASS IN MY MANY-TO-MANY ART.

“The ornament is not part of the thinking of the masses that bring it into being. However linear it may be, no line penetrates from the mass particles to the figure as a whole. It is like aerial photographs of landscapes and cities in that it does not grow from the inside of conditions but appears above them.”³

What Siegfried Kracauer wrote in 1927 about events with “international validity” and “aesthetic finality” is far from valid three quarters of a century later: the masses are actively participating in drawing the map and are perfectly aware of their ornamental quality: every summer, usually only for a weekend, masses of artists, curators, critics, visitors, chance passers-by as well as those who become part of the before-mentioned by following them in their footprints, outline some city or another with their ornament.

The mass of travelers, the dynamics of the works of art and the permanence of the urban space must react to one another. Camouflage, mimicry, matters of course, aliases, minimalization are all themes that at this point and after pure simulation can (still) cause astonishment and through which art can detach itself from the mass of ornamentation without losing its connections with both the ornament and the mass.

But temporary art in the urban space has the advantage that it need react neither to the conditions of the White Cube nor to the established practice routine of a spatial situation. Temporary art can move back and forth, creating different assemblages than it would in the gallery. It plays with the authenticity of the open market in the square, while art in the White Cube is still coming to terms with the originality of an interior.

In doing this at the point where the city is increasingly manifesting itself as a market, temporary art must now restructure itself: with the help of image marketing and massive commodification tendencies in previously irrelevant areas, the *city* is turning itself into the glocal-coloured satellite of a neo-economic mass awareness focused on ornament only. Mass and public still remain – caught as they are in the double-bind of Special Interest and now consumerist Xs4all – the subject of any urban discourse, and the subject of the market par excellence. But here is where *mass* could be replaced with *prosumer*.

Where art, market, time and city intersect, voids are created which are meant to be neutralised by compensation from the ornament to the image as a whole. Jesko Fezer and Axel

Wieder analyse the instrumentalisation of a dichotomy that intensifies with the continuing co-operation of market and public: "Overemphasis on the public devalues privacy, which can no longer let itself be thought of as a political sphere within a positive-negative argument. But public affairs need this sphere as a starting-point in order to be able to act, and this ability demands the location of privacy, where the soreness of want can be felt, where distance becomes open to experience and approaches the desire for autonomy. (...) Where the public sphere is staged in the interest of profit maximisation, privacy does not get a way unscathed."⁴

In this way, the public as a topos of art in the urban space seems more than ever bound to privacy – the actual target of urban marketing. Additionally, as Simon Seikh remarks⁵, according to strategies of Land Art and Site Specific Art in the 1970s, and to the writings of Michel Foucault (*Heterotopias*) and Michel de Certeau (*Art of action*), there is the fact that politically committed projects for handling public urban space were often running behind, and sometimes even catching up with a theatricalisation and marketing of the same.

SITUATIONS

And so the challenge for artists and curators, faced with the constant changes occurring in practically any possible urban space, is to analyse the current radical change in the concept of and access to *public space* and to use that change in an artistic way, so that it becomes possible to criticise the awareness of time with regard to its form. The distinction that Diedrich Diedrichsen suggests between "atmosphere" and "situation" would be a reason to consider addressing both artistic and curatorial actions *situatively*: "Atmosphere is located and strategically sealed within the situation. "Now we have to act, spontaneously or after a planned fashion, politically or individually and anarchically. This is where the sovereign subject, the fully trained collective, turns out to be. The situation is more than a boring standard; it requires skilful handling and foresight in surveying data. But in principle it is intelligible; nothing remains concealed or opaque for the connoisseur. It can be overlooked provided that one simply understands how to place oneself suitably with regard to it as an observer. Successful handling of situations is characterised by ultra-rapid shifts from contingency to certainty. (...) Transforming contingency into situation puts an end to an atmospheric constellation and changes it into a situation that can be processed: practice."⁶

The *Nine Theses against Monuments* drawn up by the Critical Art Ensemble are similarly situationally influenced. The work suggests that monuments, even as the antithesis to an art that deliberately appeared temporary, were an attempt to create a contingency from a situation that was already understood as atmosphere, a contingency totally disregarding the chronological aspects of site-specificity by incorporating this into its thinking and thus inevitably negating it: "Monuments eliminate the apprehension of locality. Monuments decontextualise their subject to the point where the experience of the individual and the location of everyday life collapse into the category of the idiosyncratic. (...) Without a sense of localisation, marginals of all varieties have no place, as the general is not a part of their situation (regardless of whether this situation is brought about by objection or by imposition)."⁷

Thus a converse conclusion would suggest that the appearance of deliberately temporary art in an urban space would be an anticipated remainder of itself as a monument; in the ideal case it would also reckon with the chronological element as a social component; unlike the monument, therefore, which dourly collects external time around itself, stores it and exudes it again as *history*.

Thinking buildings, growing networks, dynamic GUIs, Global Players, Brain Operas, socio-cybernetic town planning, infra-red mobile phones, World Gaming, city.coms, weather charts, Open Sky – in all these cases, thinking of an art that sees the city as a visible entity made of "flesh and stone" renders the actual themes invisible. Art in the urban space would only make contact with the predominant visibility of the device concentrating on the invisible by distributing itself in the form of samples, left-over data, transmission residues, signs of wear or advertising decollages into the space between omnipresently assembled public quality and privatism that is specifically working in this direction.

To do this, art would have to place the theme of (*public*) *space in art* alongside that of *art in the (public) space* – the latter as a means of taking stock of an atmosphere and the former as a means of analysing a specific situation demanded by practice.

As Franco Moretti points out at the beginning of his *Atlas of the European Novel*⁸, *literary* geography has two ways of determining its points of reference: it can either examine space in literature, (as an implicit or explicit theme of this literature itself), or it can examine literature in space (its routes, editions, speeds and distribution). According to Moretti, both

can overlap by chance, and will do so in terms of method. Nevertheless, or maybe for this very reason, the same approach can be valid for both sets of themes – a cartographic approach, which needn't therefore be a morphological approach dedicated to atmosphere only.

A mutual adaptation of each field to the other, of *art in space* and *space in art* would be a contemporary motive for temporary art in the urban space, after and during the disputes surrounding artists' cartographies, virtual cities and Cultural Studies. Only then could ideas about structure and content be set aside in favour of space and art. This statement and the conclusions arising from it are nothing new in principle ; nonetheless in times of turbo-capitalist data spaces (including those in art and in urban space) they would have to rearrange, secure or liquidise themselves urgently and over and over again in order to be acknowledged as consistent or distorting.

1 Stefan Heidenreich, Was verspricht die Kunst?, Berlin Verlag, Berlin, 1998, p. 62.

2 Hal Foster, The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, MIT Press, Cambridge, London, 1996, p. 202.

3 Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, p. 52.

4 Jesko Fezer/Axel J.Wieder, "Geschickt gemacht : Jesus vertreibt die Händler vom Platz vor dem Tempel", in Die Kunst des Öffentlichen, Verlag der Kunst, Amsterdam, Dresden, 1998, p. 104.

5 Simon Sheikh, "Site-specificity. From the margins to the social", in Øjeblikket. Magazine for Visual Culture, Special Issue #1, vol.8, 1998, p. 94.

6 Diedrich Diederichsen, Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1999, p. 60.

7 Critical Art Ensemble, "Nine Theses Against Monuments", in Random Access 2/Ambient Fears, Rivers Oram Press, London, 1996, p. 26.

8 Franco Moretti, Atlas of the European Novel, 1800-1900, Verso, London, New York, 1998, p. 3.

FRANK PERRIN

THE JOGGER, HERO OF POSTMODERN LIFE

In its accepted conventional sense, the city used to be the enduring recipient of passage, the container of every kind of flux and flow, but today, it is in turn encompassed within the idea of passage. It is no longer the city that contains the passage that it was meant to convey, but, quite to the contrary, the idea of passage that encompasses the idea of a city henceforth unbounded and in a basic state of transit. What the city was supposed to accommodate has in the end submerged it. At the dawn of the third millennium, the city seems like a floating mass of data, the cartography of which now roams about like a Shakespearean ghost between the various networks and the city's outskirts, between its exponential suburbs and its communicational masses.

«THE SKY ABOVE THE HARBOUR WAS THE COLOUR OF A TV SCREEN STUCK ON A BROKEN DOWN TRANSMITTER.» WILLIAM GIBSON, NEUROMANCER

We are entering a basic condition of offcentredness, the end of all possible forms of centralism for an ever more reticular, intricate reality.

Gone are the collective pleasures of the public place and 19th century daydreams of boulevards and *ramblas*... We have lost the city as something that is ours, and the city has been obliterated behind the exclusive issue of transport and movement. People no longer live in cities, they evolve in them. We have stopped inhabiting cities. For a long time now cities have no longer been dwelling-places, but places where there is just circulation.

Welcome to *Connexion City*. Control towers have replaced the *agora*, and signals of every kind have replaced all the old possible convergences. Just as Chicago was the laboratory of 20th century urban America, so Los Angeles today is inventing the economic forms and cultural activities and structures which will fashion urbanity across the globe.

«FAUSTLIKE ECONOMIC RESTRUCTURING, SOCIAL POROUSNESS, ANTISEMITIC ELITES, FIERCE COMPETITIVENESS AROUND CENTRAL HUBS, ADMINISTRATIVE FRAGMENTATION AND POLITICAL EXCLUSION OF THE INNER CITY.»

MIKE DAVIS, CITY OF QUARTZ: EXCAVATING THE FUTURE IN LOS ANGELES.

Los Angeles, year 00, tomorrow's city, with neither pedestrians nor strollers nor any possibility of drift. The street has been emptied, and the stroller expropriated by the noiseless streams of cars. In this setting of recent desertification, there are just a few joggers left,

and their other variants on skates, filling a territory growing ever more vacant. As a figure of unlikely resistance in the encroachment of a spreading wilderness, with each stride he repeats this now impossible and paradoxical belonging. As a form of heroism with no horizon other than the straight line lying ahead of him, in his stubborn soliloquy he declares a territory now closed in on itself – keep to the line, monitor heartbeats, balance efforts, link up the strides, find trajectories, create future developments.

«IT WOULD BE BETTER TO BE LIKE A TAXI, QUEUE, VANISHING LINE, TRAFFIC JAM, BOTTLENECK, RED AND GREEN LIGHTS, SLIGHT PARANOIA, DIFFICULT RELATIONS WITH THE COPS. TO BE A BROKEN, ABSTRACT LINE, A ZIGZAG SLIPPING «IN BETWEEN». GRASS IS SPEED.» GILLES DELEUZE, DIALOGUES

In this advanced landscape, the jogger – asphalt surfer – is the last man announcing the death or twilight of urbanity, and at the same time he points to this new relationship with the city to come. This announcement, uttered while jogging, is repeated every morning, or as often as possible, in an everlasting comeback asserting an involvement in real time with activity, body, work and city. As such, the jogger in his solitude embodies the pathetic superman of tomorrow's cities...

After Baudelaire's *flâneur*, Surrealist (aimless) strolling (*déambulation*), Benjamin's passer-by, and the Situationists' drift (*dérive*), the jogger is the lonesome hero who has best embodied the recent relationship with the city and its economy for the past two decades.

The early 1980s witnessed the explosion of jogging and aerobics in a precise socio-historic configuration. And these days the phenomenon has achieved its natural dimension, unofficial, spontaneous and worldwide, like a secret nation and off-the-cuff network. People who run do so out of some innermost need, not because it's fashionable. In France, there are reckoned to be about 2,100,000 people who jog for at least an hour a week; in Europe, close to 20 million; and in the world more than 100 million regular joggers, not belonging to any kind of club or association, not competing, like a silent religion where nothing is written, setting up, by way of a spontaneous impulse, a powerful and secret relationship with body, city and work. The jogger, nowadays, is the hero of postmodern life – resistance without any message attached, the final walker in terminal urbanity, the last player in the advanced capitalist city.

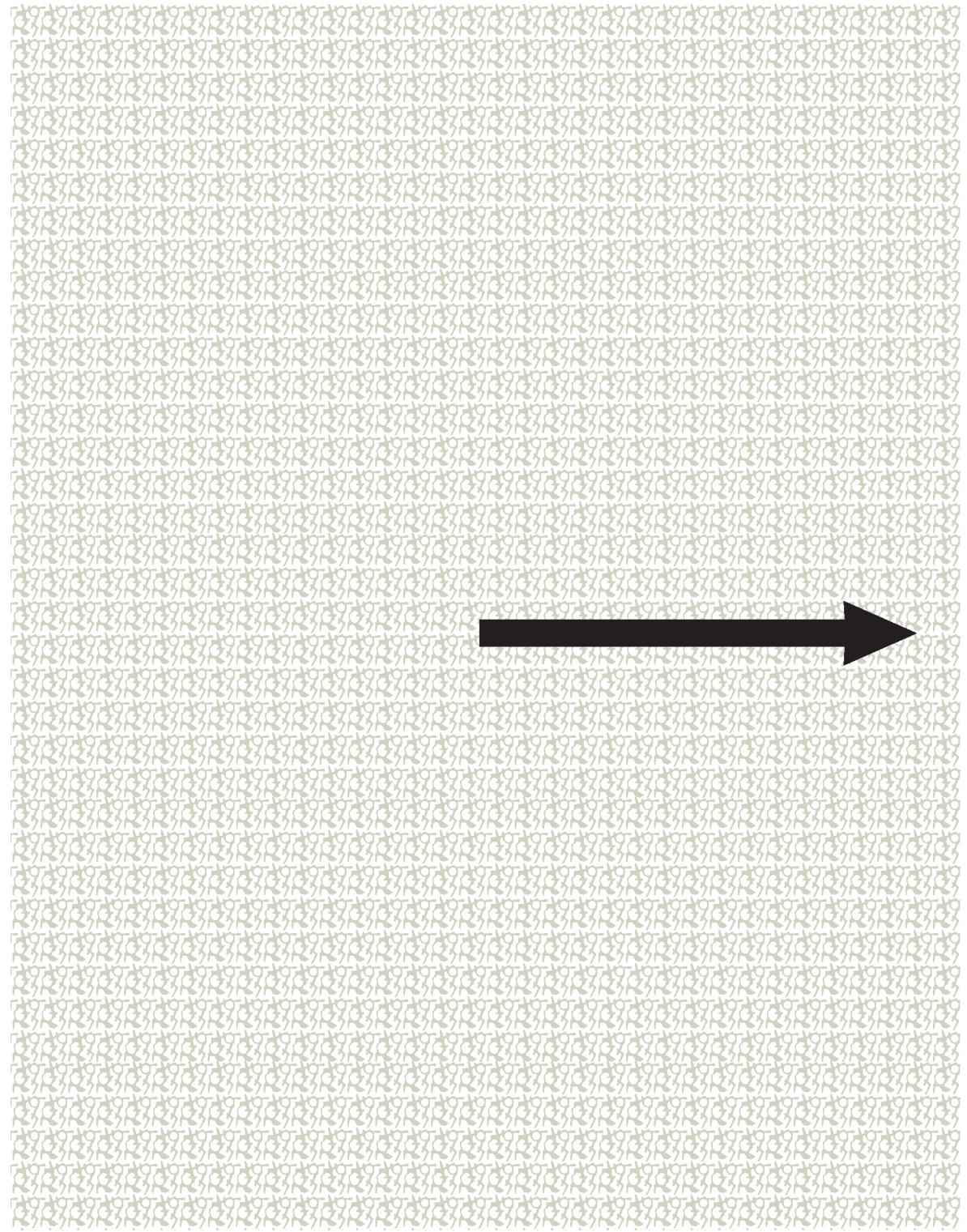
«JOGGING IS AN ENDURANCE SPORT THAT IS PRACTISED OVER DISTANCES OF SEVERAL MILES. THE PACE MUST BE AS CONSTANT AS POSSIBLE, WHICH IMPOSES A REGULAR HEARTBEAT AND A STEADY STRIDE ON THE JOGGER.» AMBY BURFOOT, THE PRINCIPLES OF RUNNING.

A little like the artist, the jogger must keep to a line, both of effort and conduct, and pursue something simple and yet paradoxical. As a crypto-militant linked up with today's dilemmas, on the edge and out of steam, the jogger and the artist hook up, each in their own way, with the given context, into which they work vanishing lines.

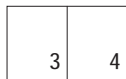
We are a generation that no longer recognizes itself in confrontation or diversion, but rather in every manner of dodge and slip. The success of jogging in the 1980s, like the revival of skateboarding and roller skating and blading in the 1990s point to this latest relationship with urbanity. The jogger and his kin replaced the demonstrator and his horde a long time ago, and collective rollerskating events are now replacing the collective delights of Mayday marches. New individualism for some, deepseated nomadism for others, as a tarmac surfer, the lifestyle in both city and space is now marathon-like. Because it is in gliding and skimming along that the context is appropriated and tamed. Without anything head-on, like the caress that has about it what fisticuffs cannot have, the silent jogger pounds the streets, reappropriating what we have lost. With the artist and the jogger, well removed from eye-catching appearances, combining the subtlety of breathing and the fierceness of the effort, in the rhizome-like reality of cities, signs and data, there is set in motion something that in the final analysis is simply based on nothing but a long-drawn-out labour. The jogger in his strides, like the artist in his activities, now entertains this secret relationship with the city of tomorrow. It is no longer a matter of taking on the city, but of working our way into it.

Links : Brooks Stanwood, Jogging • Amby Burfoot, The Principles of Running • Holt David, Running Dialogue • Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part • Karl Gottlob Schelle, L'art de se promener • Marc Augé, L'impossible voyage • Guy Debord, Internationale situationniste • Fukuyama, La fin de l'histoire et le dernier homme • Hakim Bey, TAZ • Frédéric Fournier, La beauté, la rue (Blocnotes 11) • Armelle Leturcq, Frank Perrin, Géographies transformatrices (Blocnotes 5) • Frank Perrin, Expanded Mix (Blocnotes 17) • Gilles Deleuze, Mille Plateaux • Paul Virilio, Un paysage d'événements • Mike Davis, City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur.





PETER LAND (DAN)



- 1 Ref.
- 2 Hello I don't speak your language, 1998
- 3 Still Waiting, 1993/2000
- 4 The Staircase (The Staircase), 1998

BOOKS Feodor Dostojevsky:
Notes from the Underground
Raskolnikov
Lewis Carrol: Alice in Wonderland and
Behind the Lookingglass
Harold Schlecter:
Deviant, Bestial, Depraved
Deranged
Franz Kafka: The Castle

FILMS Georges Franju: Les Yeux sans Visage
Dario Argento: Suspiria
David Lynch: Blue Velvet, Eraserhead
Anything by Tim Burton !!!
The early films of Laurel & Hardy
The early films of W.C. Fields
The early films of Buster Keaton
Monthy Python: The Holy Grail,
Life of Brian, Meaning of Life

TELEVISION Monthy Python's Flying Circus
Any children's program by Thomas Winding
The first 10 episodes of David Lynch:
Twin Peaks

MUSIC Bruckner: Symphony N°4
(The Romantic)
Prokofiev: Piano Concerts N° 1&2
Pink Floyd: Pipers at the gate of Dawn
Almost everything by Aphex Twin

ARTISTS Goya, Gericault, C.D. Friedrich,
William Blake, C.F. Hill, Ernst Josephson,
Edward Munch, James Ensor,
Max Beckmann, Otto Dix, René Magritte,
Willem de Kooning, Henry J. Darger,
Mike Kelley, Paul McCarthy



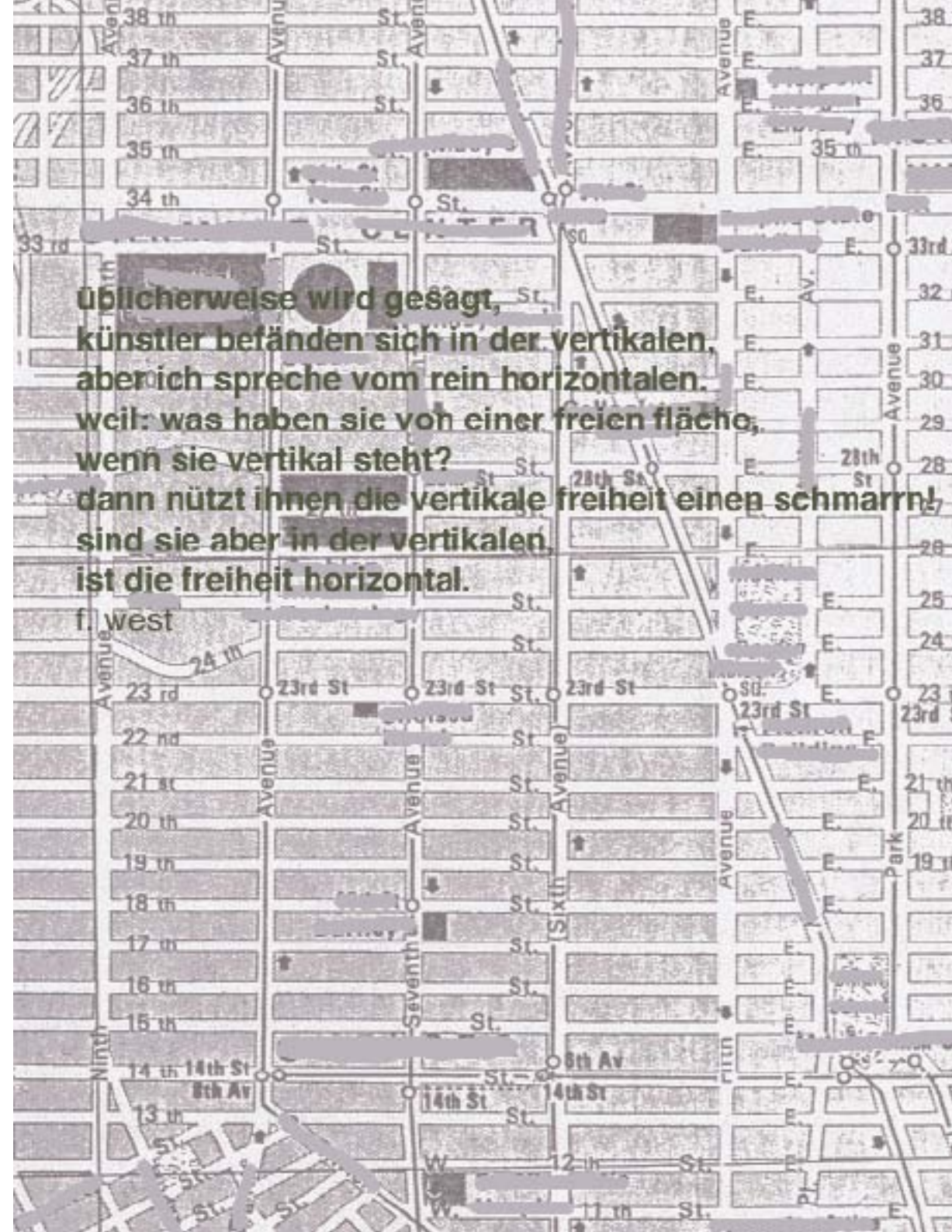
STILL
WAITING...



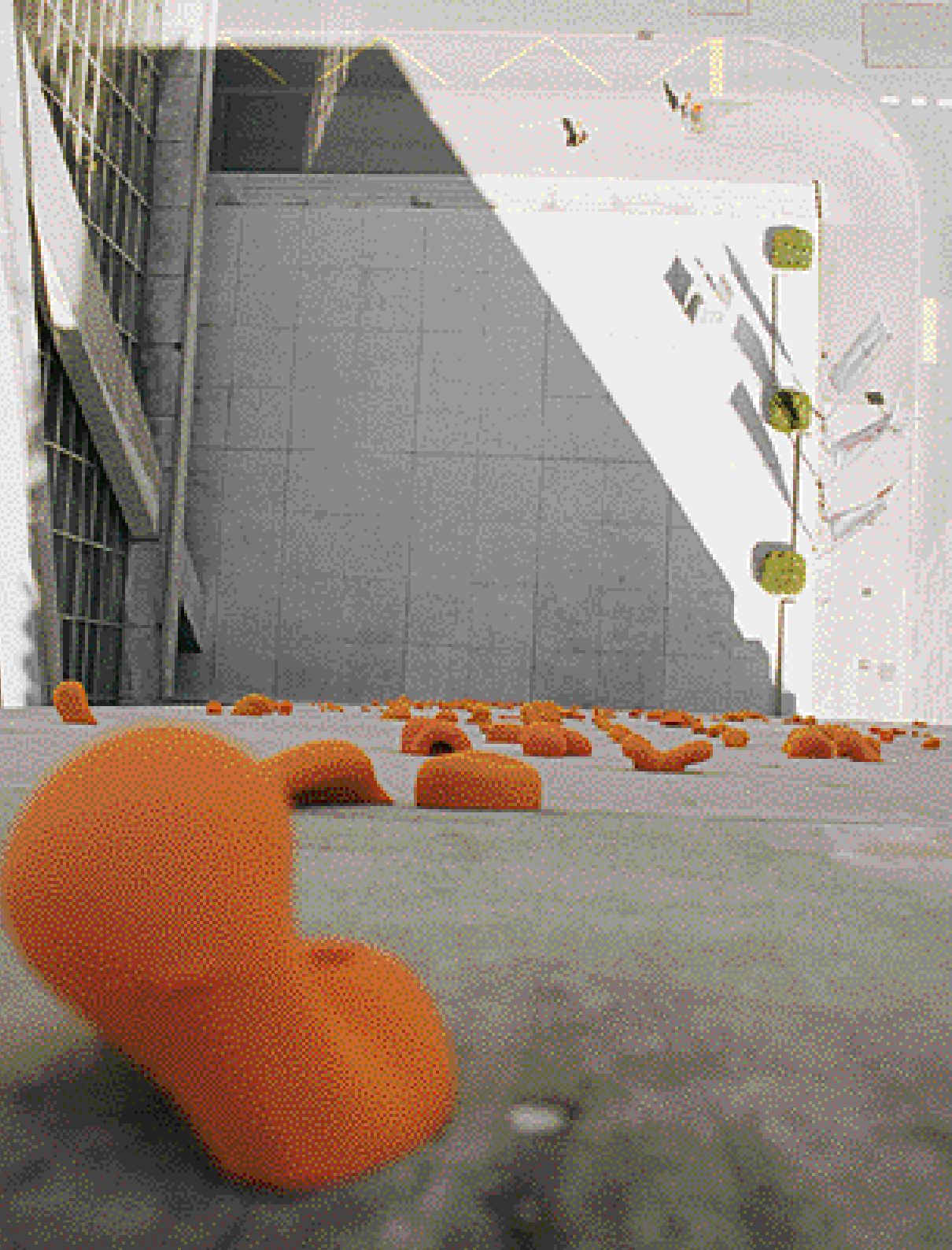
ULRIKE GRUBER (D)

1
2
3

- 1 Ref.
- 2 Ornament und Gebrechen, 2000
- 3 Untitled, 1999, Villa Arson, Nice



üblicherweise wird gesagt,
künstler befänden sich in der vertikalen,
aber ich spreche vom rein horizontalen.
weil: was haben sie von einer freien fläche,
wenn sie vertikal steht?
dann nützt ihnen die vertikale freiheit einen schmarren,
sind sie aber in der vertikalen,
ist die freiheit horizontal.





PETER GARFIELD (USA)



- 1 Ref.
- 2 Prairie I, 2000
- 3 Mobile Home (Arcadia), 1995

I saw a magnificent and strange effect this evening. A very big boat loaded with coal on the Rhône, moored to the quay.... It was pure Hokusai. It was too late to do it, but one day when that coal boat comes back, I must give it a try. (Vincent van Gogh)

Giotto, Giorgione, Rocky Flats to Los Alamos, deKooning, E + K.

We got dressed quickly and went downstairs to say good-bye to Jimmie. The place was completely demolished, not a bottle left standing, not a chair that wasn't broken. The mirror and the show window were smashed to bits. Jimmie was making himself an eggnog. (Henry Miller, Tropic of Cancer)

Kippenberger, Hendrix, Monument Valley, Franz West, Cormac McCarthy, submerged meditation, Guston, Death in Venice, Duchamp, Pink Floyd.

The turnip continued slowly to descend. After a few minutes there was a guff-awing peal of thunder from behind and fantastic raindrops, like tin-can tops, crashed over the rear of Mr. Shiftlet's car. Very quickly he stepped on the gas and with his stump sticking out the window he raced the galloping shower into Mobile. (Flannery O'Connor, The Life You Save May Be Your Own)

Sheltering Sky, Great Wall, interstate cloverleaf, Cuba Libre, oral sex, Chopin, container ships, Camus, Giza.

I don't have the Seine River like Monet, I've just got US 66 between Oklahoma and Los Angeles. (Ed Ruscha)

High valleys, hot sun, deep water

Picasso upon hearing of the death of Duchamp: "He was wrong."

My dear Russell,
for ever so long I have been wanting to write to you -- but then the work has so taken me up.... And when I sit down to write I am so abstracted by recollections of what I have seen that I leave the letter.... Well instead of continuing the letter I began to draw on the very paper the head of a dirty little girl I saw this afternoon. (Vincent van Gogh)

Ceci n'est pas une pipe. (René Magritte)

Mendelsohn, Mahler, van Gogh drawings, local storms, Air, DMX, Picasso's Vollard Suite, milkshakes, japonaises, Rembrandt landscape etchings.

When Daddy kissed me this morning, I could have cried out: "Oh, if only you were Peter!"... I must live on and pray to God that he will let Peter cross my path when I come out of here, and that when he reads the love in my eyes he will say, "Oh, Anne, if I had only known, I would have come to you long before!" (Anne Frank)

Don't Worry Baby, Morandi, manifest destiny, Giza 2, and all the good things I can't remember....

Every entry, you write, is invisible. write, then, about rocks... (Gustaf Sobin)





DANIEL PFLUMM (D)



- 1 Ref.
- 2 Untitled, 2000
- 3 CNN, In Hope for the Best, 1999





UBS

UBS

Kiosk

Espressino Take away

Aktuell

Aktuell

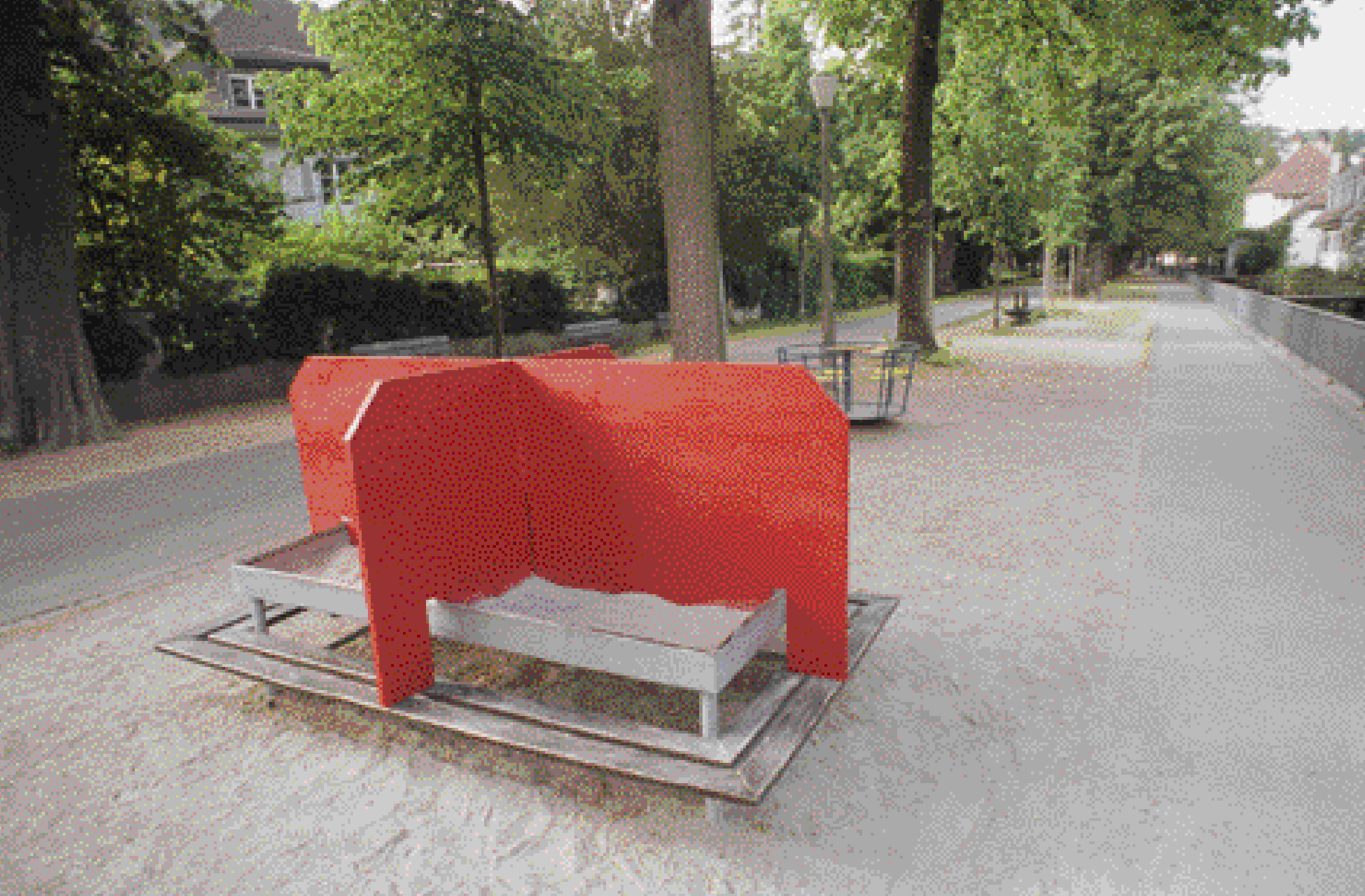


DANIEL RUGGIERO (I)



- 1 Ref.
- 2 Séparateur de bac à sable, 2000
- 3 Télésiège public, 2000
- 4 Obstacle personnel, 2000

Le vol 857 d'une compagnie locale a été détourné ce matin. Les deux pirates, qui se font appeler Pierre et Jean-Claude, appartiendraient, selon une source policière, au club de football FC Bergières. Ils ont menacé une hôtesse avec leurs plateaux repas, en exigeant "le décollage immédiat de l'appareil !" Ils auraient également réclamé un supplément de kérozène et une paire de jumelles. Le directeur du FC Bergières, qui a donné en toute hâte une conférence de presse, a déclaré : "Nous n'avons pas de joueurs du nom de Pierre et pas plus de Jean-Claude." 350 passagers, dont quelques personnes âgées et deux enfants de moins d'un an, se trouvent dans l'avion.





RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL (F)

	1
--	---

	2
--	---

	3
--	---

- 1 Ref.
- 2 L'art de se camoufler chez soi, 1999
- 3 Code International Sol/Air - Parterre n°14, Besoin armes et munitions, 2000

Lumières	Meurtre d'un bookmaker chinois	John Cassavetes
Situations	Faces	John Cassavetes
Lumières	1992, bombardement de Bagdad.....	La Cinquième
Le Nom	Le testament du Docteur Mabuse.....	Fritz Lang
Narration	Le grand cahier	Agota Kristof
	La preuve	Agota Kristof
	Le troisième mensonge	Agota Kristof
Le Monde	747, 5 janvier 1973	Chris Burden
La coupe.....	Photographie d'un déjeuner avec	
	René Bousquet et François Mitterrand.....	Anonyme
Les Nuits	Radio libre	Radio Lézard
L'industrie		Clash
	The Bottle	Gil Scott-Heron
	The end	Doors
	Sympathie for the devil	The Rolling Stones
	My favaurit think.....	John Coltrane
		Talking Heads
La Nuit.....	Germinal	Emile Zola
La Condition	Calcutta	Louis Malle
La table.....	Droit de réponse	Michel Polak





JENS HAANING (DAN)



- 1 Ref.
- 2 Biel Swimming Pool - Free admission for foreigners, 2000
- 3 Flag Production, 1996/2000

Artist Statement

A small white guy goes into an elevator. When he gets in, he notices a huge black dude standing next to him. The big black dude looks down upon the small white guy and says "7 foot tall, 350 pounds, 20 inch dick, 3 pound left ball, 3 pound right ball, Turner Brown".

The small white guy faints!!

The big black dude picks up the small white guy and brings him to, slapping his face and shaking him and asks the small white guy: "What's wrong?"

The small white guy says ; "Excuse me but what did you say?".

The big black dude looks down and says "7 foot tall, 350 pounds, 20 inch dick, 3 pound left ball, 3 pound right ball, my name is Turner Brown".

The small white guy says "Thank God, I thought you said "Turn around".

Jens Haaning, Copenhagen Denmark, April 2000.





RODERICK BUCHANAN (SCO)

	1
--	---

	2
--	---

	3
--	---

- 1 Ref.
- 2 Peloton, 1999
- 3 Turnaround, 1998



Thistle Bookmakers, Alexander Parade, Glasgow.





ERIC HATTAN (CH)



- 1 Ref.
- 2 Fatigue, 2000
- 3 Jet d'Oh !, 2000

YOU
NEVER
KNOW
WHAT
YOU
NEED





OLAF BREUNING (CH)



- 1 Ref.
- 2 p-boy, 2000
- 3 Noch kein Titel (Kettensägebild), 2000

Idiot, Elephant Fart, Chainsaw, Arrow Shots, Screech, Goat Boy,
..... Spattered Guts, Axe Chops, Baby Farts in the Bath,
..... Blowing Bubbles, Japanese Sega, Blue Danube Vomit, Slithering
Snakes, Brat on Piano, Braking Bones, .. Simply Silly, Bubbling Mud,
Bunch of Perverts, Burp - High, Burp - Long, Burp - Lower, Silly Choir, Car
Crashes, Glass Breaking, Crazy Duck,
..... Creaking Torture, Toilet Bubbles, Demented,
..... Rabid Rooster, Dentist Sound Dry Heaving, ...
Sneeze-a-holic, Cow Tarzan, Electric Sawing, Explosions - Various, Falling Metal,
False Alarm, Fart Blat, Fart - Laugh, Farts - Wet, Fells Good, Flame
Thrower, Flesh Squishing, Hand Sawing, Crazy Talk, Knife
Stabs, Knife Throws, Let Me Down, Machine Gun, Mad Cow, Dripping
Water, Midget Mating Call, Nose Farting, Flop - Fitz, Plopper,
Punches, Rabbit Bat, Raptor, Ripping Flesh, Slaps, Snot Gargler, Squishy
Butt Farts, Bone Chewing,
..... Tonque Coiffure, Vomit, Warped Mind, Welding - Electric, Crunching Heads,
Splattering Blood, Ekkl, ... usw.

BOCHSNE

SPORT





SURASI KUSOLWONG (THAI)

	1
	2
	3

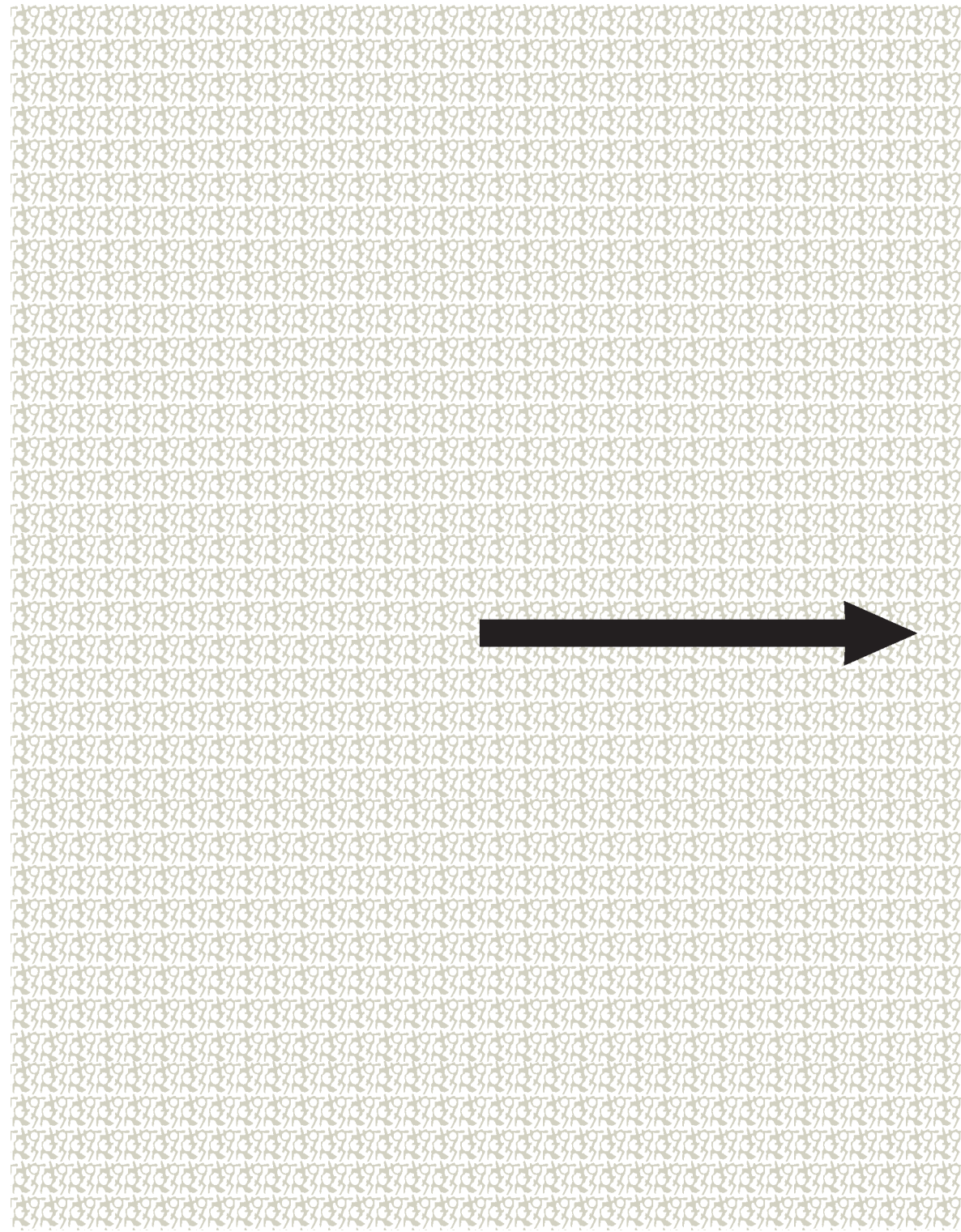
- 1 Ref.
- 2 Free for all Project, 2000
- 3 Freedom of Choice (£1 each), 1999, Posters Edition, Hayward Gallery, London

96 Umbrella Hats	พวงมาลัย	144 Cups	ถ้วย
24 Pinky Pigs	หมูสีชมพู	48 Sieves	ตะแกรง
12 Small Rabbits	กระต่ายตัวเล็ก	48 Orange-Presses	เครื่องบีบส้ม
12 Rabbit Boys & Girls	กระต่ายตัวใหญ่	144 Spoon Containers	ถ้วย/ช้อนพลาสติก
12 Big Chickens	ไก่ตัวใหญ่	72 Small Jugs	ขวดน้ำเล็ก
12 Yellow Cows	วัวสีเหลือง	24 Big Spoons	ช้อนใหญ่
12 Violet Cows	วัวสีม่วง	48 Round Spoons	ช้อนกลม
24 Small Swans	หงส์ตัวเล็ก	24 Large Jugs	ขวดน้ำใหญ่
12 Spiderman	ซูเปอร์แมน	36 Chairs	เก้าอี้
12 Superman	ซูเปอร์แมน	72 Cups	ถ้วย
12 Batman	แบทแมน	36 Bottles	ขวดน้ำ
24 Ultraman	อุลตร้าแมน	10 Big Bags	กระเป๋าใหญ่
12 Funny Axes	ขวานตลก		
24 Funny Hammers	ค้อนตลก		
72 Cartoon Masks	หน้ากากการ์ตูน		
12 Windmill Toys	กังหันลม		
24 Sandals	รองเท้าแตะ		
6 Plastic Ropes	เชือกพลาสติก		
36 Long Elastic Strings	เชือกยางยาว		
12 Small Bottles	ขวดน้ำเล็ก		
12 Big Bottles	ขวดน้ำใหญ่		
72 Big Baskets	ตะกร้าใหญ่		
48 M-Shopping Baskets	ตะกร้าช้อปปิ้ง M		
24 L-Shopping Baskets	ตะกร้าช้อปปิ้ง L		
48 BM Baskets	ตะกร้า BM		
72 BM3 Baskets	ตะกร้า BM3		
24 Square Baskets	ตะกร้าสี่เหลี่ยม		
144 Flower Clothes-Pegs	กิ๊บติดผ้าดอกไม้		
36 Watering Cans	ขวดรดน้ำ		
120 Bottle Brushes	แปรงขวด		
36 L-Toilet Brushes	แปรงห้องน้ำ L		
36 Y2K-Toilet Brushes	แปรงห้องน้ำ Y2K		
36 GR-Toilet Brushes	แปรงห้องน้ำ GR		
144 Seasoning Containers	ภาชนะใส่เครื่องเทศ		
24 M-Buckets	ถังน้ำ M		
144 Plastic Dustpans	กวาดพลาสติก		
144 Plastic Covers	พลาสติกคลุม		
48 S-Color Baskets	ตะกร้าสี S		
24 M-Color Baskets	ตะกร้าสี M		
24 L-Color Baskets	ตะกร้าสี L		
36 Baskets	ตะกร้า		
12 Tissue Boxes	กล่องทิชชู		
48 Baskets	ตะกร้า		
144 Plastic Clothes-Brushes	แปรงทำความสะอาดเสื้อผ้า		
36 Plastic Brushes	แปรงพลาสติก		
144 Bowls	จาน		
72 Tissue Boxes	กล่องทิชชู		
288 Cups	ถ้วย		

Free-for-All (Bale/Miamme), 2000
Surasi Kusolwong







RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL (F) 402

Intervention florale sur le toit d'un immeuble, visible depuis la terrasse de la Tour du Palais des Congrès. Motif basé sur le code international sol/air.

Vidéo L'art de se camoufler chez soi, dans le magasin de bricolage Schaffner.

Florale Intervention auf dem Dach eines Gebäudes. Das Motiv, dem der internationale Boden/Luft-Code zugrunde liegt, ist von der Terasse des Kongress-Hochhauses aus zu sehen.

Video Die Kunst des Sich-Tarnens zuhause, im Do-It-Yourself Schaffner.

Floral work on the roof of a building, visible from the terrace of the Conference Centre Tower. Motif based on the international ground/air code.

Vidéo The art of Camouflage in your own home, in the Schaffner DIY store.

STEFAN BANZ (CH) 278

Une balançoire installée à l'intérieur d'une cage en verre. L'absence de face frontale permet de s'asseoir sur la balançoire, mais la face arrière empêche tout balancement.

Im Inneren einer Glaskabine wird eine Schaukel angebracht. Die Vorderseite der Kabine ist offen, so dass man sich auf die Schaukel setzen kann. Eine Schaukelbewegung wird allerdings durch die Rückwand verhindert.

Swing installed in a glass cage. Because there is no front, it is possible to sit on the swing but the back wall stops it from swinging.

OLIVIER BLANCKART (F) 230

Une maison entière est transformée avec de la bande adhésive.

Ein ganzes Haus wird mit Hilfe von Klebstreifen verwandelt.

A whole house is transformed by adhesive tape.

ETIENNE BOSSUT (F) 168

Un trou en polyester est creusé dans le sol.

Ein Polyesterloch wird in den Boden gegraben.

A polyester hole is made in the ground.

OLAF BREUNING (CH) 426

Mannequins, vêtements, perruques... l'artiste utilise les matériaux à disposition dans le magasin Loeb. Il s'intègre dans la décoration du magasin.

Kleiderpuppen, Kleider, Perücken... Der Künstler verwendet Materialien, die ihm im Warenhaus Loeb zur Verfügung stehen. Er integriert sich so in die Dekoration des Warenhauses.

Mannequins, clothes, wigs... the artist uses available materials in the Loeb shop, and becomes incorporated in the shop's decoration.

RODERICK BUCHANAN (SCO) 414

Peloton. Toutes les prises de vue d'hélicoptère du Tour de France 99. Vidéo présentée dans la vitrine de Radio TV Steiner.

Peloton. Alle Etappen der Tour de France 99, vom Helikopter aus gesehen. Ein Video, welches im Schaufenster von Radio TV Steiner gezeigt wird.

Peloton. The entire 1999 Tour de France seen from a helicopter. Video shown in the window of Steiner Radio TV.

CHRISTOPH BÜCHEL (CH) 248

Des pancartes À louer et À vendre fleurissent dans toute la ville. Magasins, musées, banques, églises, bâtiments administratifs, cafés, restaurants... La ville entière est à louer ou à vendre. Pour toute information: un numéro de téléphone à Londres.

Des hauts parleurs, installés sur New Oxford Street, retransmettent en direct les diverses demandes.

Ganze Stadt zu vermieten oder zu verkaufen. Geschäfte, Museen, Banken, Kirchen, Verwaltungsgebäude, Cafés, Restaurants. Schilder mit der Aufschrift: Zu vermieten und Zu verkaufen tauchen in der ganzen Stadt auf. Für weitere Auskünfte: eine

Telefonnummer in London. Die verschiedenen Anfragen werden in der New Oxford Street über Lautsprecher direktübertragen.

The whole city for rent or sale. Shops, museums, banks, churches, administrative buildings, cafés, restaurants. For Rent and For Sale signs spring up all over the city. For all information there is a London telephone number. Loudspeakers installed in New Oxford Street broadcast the various requests live.

PATRICK CORILLON (B) 290

Notes sur le mobilier urbain: le téléphone public, les égouts, les poubelles, les bancs publics, l'éclairage public, le stationnement des vélos. "Quand on met la tête dans une poubelle et qu'on y parle, ça crée un écho particulier qui nous donne l'impression d'être dans un palais aux pièces infinies (...)"

Stadtmobiliar-Bemerkungen: Telefonkabinen, Kanalisation, Abfalleimer, Parkbänke, öffentliche Beleuchtung, Fahrradabstellplätze. "Wenn man den Kopf in einen Abfalleimer steckt und spricht, wird ein ganz bestimmtes Echo erzeugt, welches einem das Gefühl vermittelt, man befinde sich in einem Palast mit unendlich vielen Sälen (...)"

Notes on urban fittings and fixtures: public telephones, sewers, dustbins, public benches, public lighting, bicycle parking. "When you put your head in the dustbin and you talk into it, it creates a specific echo which gives you the impression of being in a palace with an endless number of rooms (...)"

SIMONE DECKER (LUX) 302

Requin et poulpe géants au milieu de la ville: série de photos intégrées aux informations de l'Office du tourisme. Programme d'affichage.

Ein riesiger Haifisch und ein gigantischer Tintenfisch in der Mitte der Stadt: Fotoserie, welche in die Dokumentation des Verkehrsbüros integriert ist. Plakataushang.

Giant shark and octopus in the middle of the city: a series of photos incorporated in the information at the Tourist Office. Poster programme.

JEREMY DELLER (GB) 150

Photographies de Bienne imprimées sur les couvercles de crèmes à café distribuées dans tous les cafés suisses (à partir de 2001).

Fotografien aus Biel werden auf Kaffeeahmdeckel gedruckt und ab 2001 in zahlreichen Cafés und Restaurants in der Schweiz verteilt.

Photographs of Bienne printed on coffee cream lids handed out in all Swiss cafés (as from 2001).

DANIEL FIRMAN (F) 162

Dans le magasin de bricolage Schaffner, on peut acheter un marteau et recevoir un CD contenant une typologie des sons possibles du marteau.

Wenn man im Do-It-Yourself Schaffner einen Hammer kauft, bekommt man eine CD, welche eine Typologie aller möglichen Hammerklänge umfasst.

In the Schaffner DIY store you can buy a hammer and receive a CD containing a typology of possible hammer sounds.

JEAN-DAMIEN FLEURY (CH) 296

Prospectus distribués dans tous les ménages et de nombreux magasins. Prestidigitation et chorégraphie de mains. Sous-entendu: "l'art de faire disparaître des objets dans les magasins".

Prospekte werden an alle Haushalte abgegeben und in zahlreichen Geschäften verteilt. Zauberkunst und Choreographie für Hände. "Die Kunst, in den Geschäften Produkte verschwinden zu lassen".

Prospectuses are handed in all households and any shops. Conjuring and manual choreography. "The art of making things in shops disappear".

PETER GARFIELD (USA) 384

Une maison s'envole (ou s'écrase?). Programme d'affichage.

Ein Haus, das abfliegt (oder abstürzt?). Plakataushang.

A house flies away (or is squashed?). Poster programme.

ULRIKE GRUBER (D) 378

Prises de grimpe sur la façade-Est de la tour du Palais des Congrès. Entre parcours sportif impossible et mélanome de béton.

Klettergriffe an der Ostfassade des Kongress-Hochhauses. Zwischen unmöglichem Sport-parcours und Betongeschwulst.

Climbing handles on the east façade of the Conference Centre Tower. Between impossible sports circuit and concrete melanoma.

FABRICE GYGI (CH) 94

Création d'une zone sécurisée sur le parvis du Palais des Congrès. Palissades et portes grillagées sur pieds profilés.

Schaffung einer Sicherheitszone auf dem Vorplatz des Kongresshauses. Gitterzaun und Türen auf Profileisenfüßen.

Creation of a safety zone in the forecourt of the Conference Centre. Wire mesh fences and gates on shaped posts.

ALEXANDER GYOERFI (D) 156

Musique techno réalisée avec raquettes, palmes, balles de tennis, de basket et de plage. Vidéo diffusée sur les téléviseurs du magasin M Electronic.

Technomusik, gespielt mit Tennisschlägern, Schwimfflossen, Tennis-, Basket- und Strandbällen. Ein Video, welches auf den Fernsehschirmen von M Electronic gezeigt wird.

Techno music made with rackets, palms, tennis balls, basket balls and beach balls. Video broadcast on TV screens in the M Electronic shop.

JENS HAANING (DAN) 408

Entrée gratuite pour les étrangers à la piscine municipale pendant la durée de l'exposition.

Gratiseintritt für Ausländer ins Hallenbad. Während der gesamten Ausstellungsdauer.

Free admission for foreigners to the city pool throughout the exhibition.

ERIC HATTAN (CH) 420

Une poubelle qui éternue. Au hasard de la journée, un mécanisme éjecte d'une poubelle les papiers et autres détritrus.

Un lampadaire placé au bord du canal de la Suze a subi une étrange torsion.

Ein niesender Abfalleimer. Irgendwann im Laufe des Tages, schleudert ein Mechanismus Papiere und andere Abfälle aus einem Abfalleimer heraus.

Eine Strassenlaterne am Ufer des Schüss-Kanals hat eine seltsame Verdrehung erfahren.

A sneezing rubbish bin. Randomly throughout the day, a mechanism ejects paper and other rubbish from the bin.

A light set beside the Suze canal has been strangely twisted.

LORI HERSBERGER (CH) 82

Chorégraphie et burnout de motards devant le Palais des Congrès le jour du vernissage. Durant l'exposition, Bienne devient la destination favorite des motards.

Vor dem Kongresshaus wird am Tage der Vernissage von Motorradfahrern eine Choreografie mit Burnout ausgeführt. Während der Ausstellung wird Biel zum Lieblingsreiseziel vieler Motorradfahrer.

Bikers' choreography and burnout in front of the Conference Center on the day of the opening. During the show, Bienne will become the favourite destination for bikers.

HENRIK PLENGE JAKOBSEN (DAN) 130

3 fois par jour, de la fumée sort de la chambre d'une villa de maître, visible depuis la Place Centrale. Un incendie programmé?

Angst Tree. Des globes lumineux rouges décorent un arbre, comme des boules de Noël. Sur chaque globe brille un mot: ANGST.

3 Mal am Tag steigt Rauch aus dem Zimmer einer Villa, welche vom Zentralplatz aus zu sehen ist. Ein programmierter Brand?

Angst Tree. Rote Leuchtugeln hängen wie Christbaumschmuck an einem Baum. Auf jeder Kugel leuchtet das Wort: ANGST.

Three times a day smoke escapes from the room of a large villa, visible from the Place Centrale. A scheduled fire?

Angst Tree. Red light globes decorate a tree, like Christmas lights. A word shines out from each tree: ANGST.

SURASI KUSOLWONG ^(THAI) 432

Free For All Project. 3000 objets en plastique sont importés de Thaïlande. Ils sont accrochés à la balustrade longeant le canal de la Suze. Les passants sont invités à se servir. Les objets emportés sont remplacés au fur et à mesure.

Free For All Project. 3000 aus Thailand importierte Plastik-Gegenstände werden am Geländer, das den Schüss-Kanal säumt, befestigt. Die Passanten sind eingeladen, sich zu bedienen. Die abgenommenen Gegenstände werden laufend ersetzt.

Free for all Project. 3000 plastic items are imported from Thailand. They are fixed to the balustrade running along the Suze canal. Passers-by are invited to help themselves. The objects taken away are gradually replaced.

PETER LAND ^(DAN) 372

Hello I don't speak your language... Un touriste débarque. Programme d'affichage.

Hello I don't speak your language ... Die Ankunft eines Reisenden. Plakataushang.

Hello I don't speak your language... A tourist hits town. Poster programme.

ABIGAIL LANE ^(GB) 118

In Every Dreamhome a Heartache. Un grognement mi-humain, mi-canin s'échappe d'une bouche d'aération.

In Every Dreamhome a Heartache. Ein Knurren, das halb von einem Menschen, halb von einem Hund zu stammen scheint, entweicht einem Lüftungsschacht.

In Every Dreamhomne a Heartache. A half-human, half-doglike groan escapes from a ventilation duct.

LANG/BAUMANN ^(CH) 138

Cheval à bascule mécanique. La proposition tient en compte la logique de divertissement et d'embellissement des surfaces commerciales.

Elektro-mechanischer Schaukelsitzplatz. Der Vorschlag orientiert sich an den Vergnügungs-und Verschönerungsstrategien von Einkaufszentren.

Electro-mechanical ride. The proposition takes the logic of entertainment and embellishment of shopping malls into account.

MATHIEU MERCIER ^(F) 266

Un module multiprise, sorte de ruche en plâtre, est suspendu au plafond du magasin de bricolage Schaffner. Il permet de brancher tous les appareils électriques utilisés.

Ein multiples Steckdosen-Modul, das einem Bienenstock aus Gips gleicht, wird an der Decke des Do-It-Yourself Schaffner befestigt. Alle Elektroapparate werden an ihm angeschlossen.

A multi-socket module, like a kind of plaster beehive, is hung from the ceiling of the Schaffner DIY store. It makes it possible to plug in all the electrical gadgets used.

THOM MERRICK ^(USA) 102

Un gigantesque dinosaure gonflable (Tricératops) est coincé dans l'atrium du Palais des Congrès.

Ein gigantischer, aufblasbarer Dinosaurier (Triceratops) ist im Atrium des Kongresshauses eingeklemmt.

A gigantic inflatable dinosaur (Triceratop) is wedged into the atrium of the Conference Center.

JONATHAN MONK ^(GB) 236

What a Wonderful World Project. Sur le pont d'un camion, un Jazz Band joue le célèbre morceau de Louis Armstrong. Les musiciens effectuent toujours le même trajet, qui dure le temps du morceau. Le morceau est répété, répété... le monde cesse rapidement d'être "wonderful"!

What a Wonderful World Project. Auf der Ladefläche eines Lastwagens spielt eine Jazz-Band das berühmte Stück von Louis Armstrong. Der Lastwagen legt immer

wieder dieselbe Strecke zurück, welche genau solange ist wie das Stück. Dieses wird wiederholt, wiederholt... und die Welt hört bald auf, "wonderful" zu sein.

What a Wonderful World Project. On the back of a truck, a Jazz Band plays the famous Louis Armstrong piece. The musicians always take the same route, which lasts as long as the piece. What a Wonderful World would be played over and over... the world would soon cease to be so wonderful.

OLIVIER MOSSET ^(CH) 88

La célèbre sculpture de Maillol Hommage A Cézanne se trouvait à l'origine dans le Jardin des Tuileries. La sculpture a été déplacée (près du Louvre). Reste le socle avec l'inscription "A Cézanne". Le socle est répliqué et installé à Bienne.

Die berühmte Skulptur Maillols Hommage A Cézanne befand sich ursprünglich im Jardin des Tuileries. Als die Skulptur in die Nähe des Louvres versetzt wurde, blieb der Sockel mit der Inschrift "A Cézanne" stehen. Ein Duplikat des Sockels wird in Biel gezeigt.

Maillol's famous sculpture Hommage A Cézanne was originally in the Jardin des Tuileries. The sculpture has been moved (close to the Louvre). All that remains is the stand with the inscription "A Cézanne". The stand is duplicated and installed in Bienne.

GIANNI MOTTI ^(I) 110

Le jour du vernissage coincide avec le Championnat Européen de Marathon à Bienne. Gianni Motti prolonge ce marathon de 3 mètres.

Victime d'un accident de voiture un mois avant l'exposition, Gianni Motti gare son épave dans le centre-ville.

Der Tag der Vernissage fällt auf den Tag der Marathon-Europameisterschaft in Biel. Gianni Motti verlängert die Marathonstrecke um 3 Meter.

Gianni Motti hatte einen Monat vor Beginn der Ausstellung einen Autounfall – das Autowrack wird im Stadtzentrum abgestellt.

The day of the opening overlaps with the European Marathon Championship in Bienne. Gianni Motti makes the marathon three metres longer.

As the victim of a car crash a month before the show, Gianni Motti parks his wrecked car downtown.

DANIEL PFLUMM ^(D) 390

Panneau lumineux publicitaire dans la gare.

Deux correspondants de CNN essayent de communiquer. En vain. Vidéo présentée sur les moniteurs du magasin Radio TV Steiner.

Leuchtreklame im Bahnhof.

Zwei CNN-Sprecher versuchen vergeblich miteinander zu kommunizieren. Ein Video, welches auf den Bildschirmen von Radio TV Steiner gezeigt wird.

Illuminated publicity panel in the station.

Two CNN reporters try to communicate. In vain. Video shown on the screens of the Radio TV Steiner.

RELAX ^(CH) 284

Canon à pain. Une machine destinée normalement à catapulter des balles de tennis est utilisée pour lancer des morceaux de pain aux oiseaux. La pièce est en fonction à la Colonie des Cygnes.

Brotkanone. Eine Maschine, welche normalerweise dazu dient, Tennisbälle zu katapultieren, wird als Brotkanone verwendet, die den Vögeln Brotstücke zuwirft. Die Installation läuft in der Schwanenkolonie.

Breadcannon. A machine usually designed for catapulting tennis balls is used to throw bits of bread for birds. The piece operates at the "Colonie des Cygnes".

PHILIPPE RAMETTE ^(F) 242

Espace pour le futur. Un socle en ciment est installé sur un rond point au centre de Bienne. La plaque en cuivre est encore vierge, la tige filetée est prête à accueillir la statue... le socle attend la venue du prochain héros.

Point de vue. Sur le toit d'un bâtiment, montée sur un mat (et donc hors d'atteinte), une chaise (placée et dossier) offre le point de vue idéal sur l'exposition et ses alentours.

(Ces deux installations ont été réalisées 300 jours avant l'ouverture de l'exposition.)

Raum der Zukunft. Ein Zementsockel wird in der Mitte eines Kreises im Zentrum von Biel installiert. Die Kupferplatte ist noch unberührt, eine Metallstange mit Gewinde steht für den Empfang einer Statue bereit... Der Sockel wartet auf den nächsten Helden.

Aussichtspunkt. Auf dem Dach eines Gebäudes wird auf einem Mast ein Stuhl befestigt (Sitzfläche und Rückenlehne). Der Stuhl befindet sich ausserhalb unserer Reichweite und stellt den idealen Aussichtspunkt auf die Ausstellung und ihre Umgebung dar. (Diese beiden Installationen wurden 300 Tage vor der Ausstellungs-Eröffnung realisiert.)

Space for the future. A cement stand is set up on a roundabout in downtown Bienne. The copper plate is still untouched, the threaded rod ready to receive the statue... the stand waits for the next hero to turn up.

Viewpoint. On the roof of a building, set on a mast (and thus out of reach), a chair (seat and back) offers the ideal viewpoint over the exhibition and its surroundings. (These two installations were made 300 days before the exhibition opened.)

CHRISTIAN ROBERT-TISSOT (CH) 254

Le mot CHANGE inscrit en tuiles blanches sur le toit de la Banque Cantonale.

Auf dem Dach der Kantonbank wird aus weissen Ziegeln das Wort CHANGE geschrieben.

The word CHANGE written with white tiles on the roof of the regional bank.

DANIEL RUGGIERO (I) 396

Séparateur de bac à sable. Un séparateur est installé sur un bac à sable et scinde l'espace de jeu en 4 boxes. Isolés les uns des autres, les enfants peuvent mieux se concentrer et donc être plus productifs.

Der Sandkasten-Trenner. Auf einen bestehenden Sandkasten wird ein Trenner montiert, welcher den zur Verfügung stehenden Raum in 4 Boxen aufteilt. Die

Kinder sind voneinander isoliert, können sich besser konzentrieren und sind produktiver.

Sand pit separator A separator is set up on existing sand pits, and divides the play area into four boxes. The children are kept apart from one another, and can thus concentrate better and so be more productive.

ROMAN SIGNER (CH) 272

Barrage dans le canal de la Suze. Superposés les uns au dessus des autres, des cordages élastiques sont tendus de part et d'autre du canal. Lorsque le niveau de l'eau monte, les cordages se rompent sous la pression du courant.

Staudamm am Schüss-Kanal. Elastische Tæue werden übereinandergelegt und quer über den Kanal gespannt. Beim Ansteigen des Wasserspiegels bersten die Tæue unter dem Druck der Wassermassen.

Dam in the Suze canal. Elastic ropes are laid one on top of the other and stretched across the canal. When the water level rises, the ropes break with the pressure of the current.

NIKA SPALINGER (CH) 124

Bouche d'aération d'un tunnel autoroutier sous la ville de Bienne. Étant donné les difficultés que rencontrent les usagers de la route pour traverser Bienne, l'artiste crée les conditions sonores d'un tunnel autoroutier.

Lüftungsschacht eines Autobahntunnels unter der Stadt Biel. Angesichts der Schwierigkeiten, auf die die Strassenbenutzer beim Durchqueren der Stadt stossen, schafft die Künstlerin das sonore Umfeld eines Autobahntunnels.

Ventilation duct of a motorway tunnel under the city of Bienne. Given the difficulties encountered by those using the road to cross Bienne, the artist creates the acoustic conditions of a motorway tunnel.

URI TZAIG (ISR) 144

Trance: chaque joueur choisit 10 pions et les place sur le jeu. Les 20 pions choisis peuvent être utilisés par les 2 joueurs. Chaque joueur déplace à tour de rôle un ou plusieurs pions. Le jeu continue aussi longtemps que les joueurs en ont envie. Vidéo présentée 24h/24h sur le téléviseur du Rock Café.

Trance. Jeder Spieler wählt 10 Figuren und plziert sie auf dem Spielfeld. Die 20 ausgewählten Figuren können von beiden Spielern benutzt werden. Jeder Spieler bewegt abwechselungsweise eine oder mehrere Figuren. Das Spiel dauert solange, wie die Spieler Lust dazu haben. Ein Video, welches 24/24 Std. auf dem Bildschirm des Rock Café's gezeigt wird.

Trance. Each player selects 10 marbles and places them on the board. The 20 selected marbles chosen can now be used by both players. Each player in turn has to moves one or more marbles. The game continues as long as the players are interested. Video shown round the clock on the TV screen in the Rock Café.

ERWIN WURM (A) 310

Be a dog for one minute: socle pour activer une One Minute Sculpture. Programme d'affichage.

Be a dog for one minute. Sockel zur Aktivierung einer One Minute Sculpture. Plakataushang.

Be a Dog for One Minute: a stand for activating a One Minute Sculpture. Poster programme.

DANA WYSE (CAN) 260

Les sachets de pilules "Protestant Powder", "Be Blonde", "Be an artist", "Understand your mother immediately" etc. sont mis en vente en pharmacie (Pharmacie City).

Mit Pillen gefüllte Tüten tragen folgende Aufschriften: "Protestant Powder", "Be Blonde", "Be an artist", "Understand your mother immediately" usw. Die Tüten werden in der Apotheke verkauft (City Apotheke).

Pill packets called "Protestant Powder", "Be Blonde", "Be an Artist", "Understand your mother immediately", etc. are put on sale in a chemist's shop (Pharmacy City).

BIOGRAPHIES

RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL

(1968, Paris. Lives in Paris)

Solo shows: 1999 Hypothèse d'école, Glassbox, Paris.
1997 Parc automobile, Aquarium, Paris.

Group shows: 1999 Nous nous sommes tant aimés, Ensb-a, Paris* • Zac 99, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 1998 Videothèque auf Zeit, Videonale 8, Kunstmuseum, Bonn • Videonacht (Les folles du quotidien), Neuer Berliner Kunstverein, Berlin • Bruitsecrets, CCC, Tours. 1997 Le corps en photo, Galerie Lucien-Durand, Paris • Festival Bandits-Mages, Bourges*.

Bibliography: David Perreau, "Bruitsecrets", in Art Press, n°241, December, 1998 • Jean-Max Colard, "L'école des Loisirs", in Les Inrockuptibles, 22-28 April, 1998 • Anaïd Demir; Olivier Reneau, "Rebelles-rebelles", in Technikart, n°19, February, 1998 • Jade Lindgaard, "Renaud Auguste-Dormeuil", in Les Inrockuptibles, 12-18 November, 1997.

STEFAN BANZ

(1961, Sursee. Lives in Luzern)

Solo shows: 2000 Gulliver, Migros Museum, Zürich*.
1999 A shot away some flowers, Mamco, Genève*
• Gods + Monsters, Galerie ArsFutura, Zürich. 1998 Eating Vampire, Kunstverein Schichtwechsel, Vaduz
• Ein gewisser Hang, Kleines Helmhaus, Zürich.

Group shows: 2000 Domestic Loneliness, Galerie Annet Gelink, Amsterdam. 1999 Missing Link, Kunstmuseum, Bern* • Faiseurs d'histoires, Casino Luxembourg, Luxembourg • Level Zero Cinema, W 139, Amsterdam. 1998 Mütter, ihr habt's ja so gewollt, ACC Galerie, Weimar • Freie Sicht aufs Mittelmeer, Kunsthaus, Zürich; Schirn Kunsthalle, Frankfurt* • C'est la vie, Centre d'art contemporain, Bruxelles*. 1997 Nonchalance, Centre PasquART, Bienne*.

Bibliography: Samuel Herzog, "Stefan Banz im Museum für Gegenwartskunst", in Kunst-Bulletin, March, 2000 • Angelika Affentranger-Kirchrath, "Verschiebungen und Verdichtungen – Stefan Banz im Migros Museum", in Neue Zürcher Zeitung, 26 January, 2000 • Thomas Wullfen, "Stefan Banz.

Dieses echt, es ist ein ganz seltsames Wort", in Kunstforum, n°145, 1999 • Arthur C. Danto, "An unrestricted view of the mediterranean", in Artforum, October, 1998.

OLIVIER BLANCKART

(1959, Bruxelles. Lives in Paris)

Solo shows: 1999 Fuck Tuat Nec Mergitur, a 3 days naval expedition during the opening of the 48th Venice Biennale. 1998 Remix pour le temps présent, Galerie le Trangle/Frac Aquitaine, Bordeaux • The Remix Saigon, NaDiff Gallery, Tokyo • Invisible man go art, Ecole des Beaux-Arts, Nîmes. 1997 Sous la glace, Galerie Sintitulo, Nice.

Group shows: 2000 5th Lyon Biennale • Le fou dédoublé, Moscou; NijiNovgorod; Samara; Ekaterinbourg; Château de Oiron. 1999 Mayday, CAN, Neuchâtel • Shivah, Public, Paris. 1998 Gare de l'Est, Casino Luxembourg, Luxembourg*. 1997 Réveillons nous, Galerie Météo, Paris • Objectif Lune, CAN, Neuchâtel.

Bibliography: Pascal Beausse, "Mayday", in Art Press, n°253, January, 2000 • Sébastien Pluot, "L'art vous protège", in Jalouse, n°23, September, 1999 • Olivier Zahm, "Politix", in Purple, n°14, Summer, 1998 • Jean-Max Colard, "Choc en scotch", in Les Inrockuptibles, 11-17 February, 1998.

ETIENNE BOSSUT

(1946, Saint-Chamond. Lives in Dole)

Solo shows: 2000 La vie est en jeu, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris. 1999 100 % polyester, 1980-1999, Mamco, Genève. 1998 Ma cabane etc., ENAD, Limoges; ENAD, Aubusson; Centre d'art contemporain, Vassivière • Et le petit l'a peint..., Galerie Gabrielle Maubrie, Paris. 1997 Ma cabane, Le 19, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard*.

Group shows: 2000 Mises en jeu, Frac Bourgogne, Dijon • Ni jeunes, ni vieux, mais bons, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris • Art Grandeur Nature 2000, Parc de la Courneuve, Paris. 1999 Bilan / actualité, Centre d'art contemporain, Vassivière. 1998 Cet été là, Centre d'art contemporain, Sète. 1997 L'empreinte, Musée national d'art moderne, Paris.

Bibliography: Catherine Francblin, "L'expérience exemplaire du Mamco", in Art Press, n°246, May, 1999 • Didier Semin, "Etienne Bossut", in Fonds régional d'art contemporain Limousin, 1989-1995: deuxième époque, Frac Limousin, Limoges, 1996.

OLAF BREUNING

(1970, Schaffhausen. Lives in Zürich)

Solo shows: 2000 Galerie Art & Public, Genève. 1999 Galerie ArsFutura, Zürich • Woodworld, Centre d'art contemporain, Genève. 1998 Schlund/Chris C., Kunsthalle, St-Gallen* • Woodworld, Kunsthau, Glarus*.

Group shows: 2000 Presumed Innocent, Capc, Bordeaux • Desperated Optimists, Festival a/d Werft, Utrecht • Let's entertain, Walker Art Center, Minneapolis*. 1999 Missing Link, Kunstmuseum, Bern* • Svizzera. Le Repubbliche dell'arte, Palazzo delle Papesse, Siena. 1998 Dogdays are over, Centre culturel Suisse, Paris • Freie Sicht aufs Mittelmeer, Zürich; Schirn Kunsthalle, Frankfurt*.

Bibliography: Marc-Olivier Wahler, "Olaf Breuning", in Art Press, n°245, April, 1999 • Christoph Doswald, "It's a strange world, isn't it?", in Siksi, March-April, 1998.

RODERICK BUCHANAN

(1965, Glasgow. Lives in Glasgow)

Solo shows: 1999 Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier*. 1998 Turnaround, Hayward Gallery, London* • Galerie Praz-Delavallade, Paris • Play & Record, Catalyst Arts, Belfast. 1997 Lotta Hammer Gallery, London • YZY Gallery, Toronto.

Group shows: 2000 Becks Futures, ICA, London • Let's entertain, Walker Art Center, Minneapolis*. 1999 People, Le Spot, Le Havre • 48th Venise Biennale* • If I ruled the World, Living Art Museum, Reykjavik*. 1998 In Visible Light, Moderna Museet, Stockholm*. 1997 Johannesburg Biennale*.

Bibliography: Jean-Marc Huitorel, "L'effet travelling. Another Country", in Art Press, n°253, January, 2000 • Patricia Ellis, "Smells Like Teen Spirit", in Flash Art, October, 1999 • Mathieu Maguerin, "Global Game", in Blocnotes, Autumn, 1999 • Pdraig Timoney, "Play / Record", in Frieze Magazine, n°40, May, 1998 • Micheal Ellis, "This Island Earth", in Art Monthly, n°237, July-August, 1998.

CHRISTOPH BÜCHEL

(1966, Basel. Lives in Basel)

Solo shows: 2000 Kunstmuseum, St-Gallen • Centre d'art contemporain, Genève. 1999 Kunsthalle, St-Gallen* • A title for a show, if you have one (Homeless Depot), four walls, San Francisco. 1998 Home Affairs, TBA Exhibition Space, Chicago* • SERVICE PUBLIC (hors service), Galerie Skopia, Genève.

Group shows: 2000 Power Sources, Fri-Art, Fribourg • Aller Anfang ist Merz – Von K. Schwitters bis heute, Sprengel Museum, Hannover*. 1999 Empires without States, Swiss Institute, New York. 1998 "Hopp Büchel", Eidg. Wettbewerb für freie Kunst / Art Sculpture Basel.

Bibliography: Beate Engel, "Christoph Büchel", in Kunst-Bulletin, September, 2000 • Madeleine Schuppli; Hamza Walker, magsch no ?, Kunsthalle Basel, 1998 • Fred Camper, "Haunting House", in Chicago Reader, 8 May, 1998.

PATRICK CORILLON

(1959, Knokke. Lives in Paris)

Solo shows: 2000 Centre St-Charles, Paris. 1999 Villa Arson, Nice • Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier • Purple Institute, Paris. 1998 Le Parvis, Tarbes. 1997 Musée d'art contemporain, Tampa • Palais des Beaux-Arts, Charleroi* • CREDAC, Paris*.

Group shows: 1999 Abracadabra, Tate Gallery, Londres • Faiseurs d'histoires, Casino Luxembourg, Luxembourg • Quand soufflent les vents du sud, Musée d'art Wallon, Liège • Drawings that I found, Agence Stéphane Ackermann, Luxembourg.

1998 Arbres, Sart-Tilman, Musée d'art contemporain, Liège. 1997 L'empreinte, Musée national d'art moderne, Paris • Des fleurs en Mai, Frac des Pays de la Loire, Nantes • Transit, Ensb-a, Paris*.

Bibliography: Richard Klein, "L'art est un humanisme", in Sans Titre, September-October, 1999 • Fabrice Reymond, in Cimaise, May, 1997 • Philippe Dagen, "Le piège à images et à pensées de Patrick Corillon", in Le Monde, 4 June, 1997.

SIMONE DECKER

(1968, Esch. Lives in Frankfurt)

Solo shows: 2000 Staatliche Kunstsammlung, Vaduz. 1999 White noise, Synagogue de Delme, Delme • Chewing and Folding in Venice, 48th Venise Biennale, Luxembourg Pavillon* • 16 trous et Jérémy, La Box, Bourges*. 1998 To be expected, Casino Luxembourg, Luxembourg* • Zusammenfaltbar und einteilbar, Ausstellungsraum Büchsenhausen, Innsbruck.

Group shows: 1999 Sheroes, Galerie Aeroplastics Contemporary, Bruxelles. • Ex-Change, La Criée, Rennes • Mayday, CAN, Neuchâtel. 1998 8 x 8 x 8, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt • Aller et retour, Bonner Kunstverein, Bonn; Stadtgalerie, Saarbrücken; Stadtgalerie, Kiel*. 1997 Frac Bourgogne, Dijon • Fasten Seat Belt, Krinzing Gallery, Wien.

JEREMY DELLER

(1966, London. Lives in London)

Solo shows: 2000 Tate Gallery, London. 1999 Unconvention, Centre for Visual Arts, Cardiff. 1998 Art: Concept, Paris. 1997 The Uses of Literacy, Norwich Art Gallery.

Group shows: 2000 Presumed Innocent, Capc, Bordeaux • Village Disco, Cabinet Gallery, London. 1999 Crossing, Galerie Rudolfinum, Prague • Expander 1.0, Galerie Jousse Seguin, Paris. 1998 Salon 3, London • Nuit Blanche, Musée d'art moderne de la ville de Paris. 1997 Life live, Bélem Museum, Bélem • NDXLRTE, Index Gallery, Stockholm.

Bibliography: Nicolas Plommée, "Jeremy Deller, en fanfare", in Art Press, special issue: Techno, anatomie des cultures électroniques, 1998 • Mathieu Marguerin,

"History of the sound. Jeremy Deller", in Blocnotes, Summer, 1998 • Mika Hannula, "The suburban Genius", in Siksi, June, 1997.

DANIEL FIRMAN

(1966, Bron. Lives in Courbevoie and Montreuil)

Solo shows: 2000 Scattering/Gathering, Château de La Napoule, Mandelieu-La Napoule • Correspondant/Correspondance, La Chambre Blanche, Québec. 1999 Nature d'un lieu (à propos d'un écart...), Frac Bourgogne; Interface, Dijon*.

Group shows: 2000 Rémy Jacquier, Daniel Firman, Bibliothèque de Lyon • Un siècle d'arpenteur, les figures de la Marche de Warhol à Nauman, Musée Picasso, Antibes. 1999 Château de La Napoule, Mandelieu-la-Napoule. 1998 Jeux de genre, Espace Electra, Paris*. 1997 Simone Decker, Philippe de Gobert, Daniel Firman, Frac Bourgogne, Dijon.

Bibliography: Florence Maillet, "Daniel Firman, le corps à l'ouvrage", in Beaux-Arts Magazine, n°191, April, 2000.

JEAN-DAMIEN FLEURY

(1960, Bern. Lives in Fribourg)

Solo shows: 1999 Flugwetter, Forumclaque, Baden (with Nika Spalinger) • Kinofoyer, Kunsthalle, Basel. 1998 1 pain, 2 prix, Belluard Bollwerk International, Fribourg • Le Studio, CAN, Neuchâtel*.

Group shows: 1999 Au-delà du réel, Kunsthalle Palazzo, Liestal*. 1998 Depending Loop, Swiss Institute, New York • Klinik, Zürich. 1997 Artistes fribourgeois, Fri-Art, Fribourg • Art=Art/Art, Kornschütte, Luzern.

Bibliography: Marc-Olivier Wahler, "A table!", in Kunst-Bulletin, October, 1998.

PETER GARFIELD

(1961, Stamford. Lives in New York)

Solo shows: **1999** Galerie Kapinos, Berlin • Vaknin Schwartz, Atlanta. **1998** Feigen Contemporary, New York • Queens Museum at Bulova Center, Queens.

Group shows: **2000** Sky, Galerie Ulrich Fiedler, Köln. **1999** Mayday, CAN, Neuchâtel. **1998** Exterior/Interior: The Way I See It, Museum of Art, Brooklyn • Neighborhood Watch, Julie Saul Gallery, New York. **1997** Current Undercurrent: Working in Brooklyn, Museum of Art, Brooklyn • The Road Show '97, Bronwyn Keenan Gallery, New York.

Bibliography: Lucien Seyfert; Henriette Wäth-Hinz, Wohin kein Auge reicht, Deichtorhallen, Hamburg, 1999 • Peter Garfield-Harsh Reality, Woodley Editions, New York, 1998 • Joseph R. Wolin, "High Anxiety": John Paul Ricco, "Negative Desired", in Photography Quarterly, vol. 17, n°4, 1997.

ULRIKE GRUBER

(1967, Lahr. Lives in Genève)

Solo shows: **1999** Villa Arson, Nice. **1997** Evelynne Canus, La Colle sur Loup.

Group shows: **1999** Roulette, Stipendiaten Schloss Solitude, Stuttgart • Galerie Pascale Cotthard-Olsson, Stockholm. **1998** Un printemps superchouette, La Station, Nice. **1997** Hôpital Ephémère, Paris • Bandits-Mages, Bourges • 7^{ème} Semaine internationale de la vidéo, St-Gervais, Genève.

FABRICE GYGI

(1965, Genève. Lives in Genève)

Solo shows: **2000** Le Magasin, Grenoble* • Galerie Bob van Orsouw, Zürich. **1999** Galerie Chantal Crousel, Paris. **1998** Galerie De Lege Ruimte, Gent. **1997** CAN, Neuchâtel • ECAL, Lausanne.

Group shows: **2000** xn00, Espace Culturel, Châlon sur Saône* • Over the Edges, S.M.A.K., Gent. **1999** Fait ce qu'il te plaît, Mamco, Genève • D-A-CH, Galerie Krinzinger im Benger Park, Bregenz* • Corps

social, Ensb-a, Paris*. **1998** Do All Oceans Have Walls?, Künstlerhaus, Bremen* • Freie Sicht aufs Mittelmeer, Zürich; Schirn Kunsthalle, Frankfurt*. **1997** My Swiss Friends, Lombard-Freid Fine Arts, New York • Des histoires en formes, Le Magasin, Grenoble* • Nonchalance, Centre PasquART, Bienne*.

Bibliography: Anaid Demir, "Fabrice Gygi: L'auto-défense version minimale", in Technikart, n°29, January, 1999 • Hans Rudolf Reust, "Exhibition review", in Artforum, November, 1998 • Dorothea Strauss, "Geliebter Feind", in Kunst-Bulletin, December, 1997.

ALEXANDER GYÖRFI

(1968, Sindelfingen. Lives in Stuttgart)

Solo shows: **1999** WWW.pimui.de, Presentation, Kunstverein, Ludwigsburg. **1998** Pimui-Mobil-Studio, Kunstverein, Ludwigsburg.

Group shows: **2000** pimui-soundtracks, Kunstverein, Wolfsburg • 1/5 des Eisberges ist sichtbar, Galerie Wehr, Stuttgart. **1999** German Open, Kunstmuseum, Wolsburg*. **1997** Elastics, Peripherie-Sudhaus Galerie, Tübingen • Einsame Anfänger brauchen Passfotos, Galerie Györfi, Herrenberg.

JENS HAANING

(1965, Horsholm. Lives in Copenhagen)

Solo shows: **2000** Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen • Centre d'art Mobile, Besançon. **1998** DEMO 1998/2, Kunstmuseum, Aarhus • Fri-Art, Fribourg. **1997** Galerie Mehdi Chouakri, Berlin.

Group shows: **2000** The Invisible Touch, Kunstraum, Innsbruck • Organising Freedom, Moderna Museet, Stockholm. **1999** Street Life, Project Row Houses, Houston* • New Life, Mizuma Art Gallery, Tokyo. **1998** Das Jahrhundert der Künstlerischen Freiheit, Secession, Wien* • Something Rotten, Museum Fridericianum, Kassel*. **1997** Des histoires en formes, Le Magasin, Grenoble*.

Bibliography: Lars Bang Larsen, "Social Aesthetics", in Afterall, issue 1, 1999 • Lars Bang Larsen, "Swiss francs and a coconut", in Art/text, n°66, August-October, 1999 • Marc-Olivier Wahler, "Jens Haaning", in Kunst-Bulletin, September, 1998

• Yvette Bracman, "How and why did we get from H.C. Anderson to this?", in New Art Examiner, July-August, 1998.

ERIC HATTAN

(1955, Wettingen. Lives in Paris and Basel)

Solo shows: **2000** Galerie Gilles Peyroulet, Paris • Mamco, Genève • Kunsthaus, Aarau*. **1999** The Corridor, Reykjavik (with Silvia Bächli). **1998** Espace d'art contemporain, Porrentruy. **1997** CAN, Neuchâtel (with Claudio Moser)* • Galerie Peter Kilchmann, Zürich • Galerie Skopia, Genève • Contemporary Art Gallery, Cairo (with Silvia Bächli).

Group shows: **2000** Berlin. Cruce de caminos, Sala Plaza de Espana, Madrid* • Millenium Exhibition at the Corridor, The Corridor, Reykjavik*. **1999** Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt, Kunstverein, Salzburg. **1998** You talk/I listen, Taipei Fine Arts Museum, Taipei; La Ferme du Buisson, Noisel* • Freie Sicht aufs Mittelmeer, Kunsthaus Zürich; Schirn Kunsthalle Frankfurt*. **1997** Coincidences, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris* • 2000 minus 3, Steirischer Herbst, Graz*.

Bibliography: Samuel Herzog, "Eric Hattan", in Basler Zeitung, 28-29 November, 1998 • Claudia Spinelli, "Die Statik der Welt unterlaufen", in Kunst-Bulletin, January, 1997.

LORI HERSBERGER

(1964, Basel. Lives in Basel and Zürich)

Solo shows: **2000** Badischer Kunstverein, Karlsruhe* • Galerie Mezzanin, Vienna • Galerie Walcheturm, Zürich • Skulpturhalle, Historisches Museum, Basel • Galerie Lindig in Paludetto, Nuremberg. **1999** Galerie Walcheturm, Zürich. **1998** Le Studio, CAN, Neuchâtel* • Galerie Cato Jans, Hamburg. **1997** Kleines Helmhaus, Zürich*.

Group shows: **2000** Kunsthalle, St-Gallen • Galerie Tony Wuethrich, Basel. **1999** 48th Venice Biennale* • What A Mess, Migros Museum at Liste 99, Basel. **1998** Freie Sicht aufs Mittelmeer, Kunsthaus, Zürich; Schirn Kunsthalle, Frankfurt*. **1997** Max-Pechstein-Prize, Museum, Zwickau*.

Bibliography: Paolo Bianchi, "Venezia (im)possibile", in Kunstforum, n°147, 1999.

HENRIK PLENGE JAKOBSEN

(1967, Copenhagen. Lives in Copenhagen)

Solo shows: **1999** Travel King, IASPIS, Stockholm • The End, Museo do Chiado, Lisbon. **1998** Centre national de la photographie, Paris • Galerie Emmanuel Perrotin, Paris • Arkipelag Projectsplace, Stockholm • Artspace, San Antonio, Texas. **1997** The Pineapple, Malmö.

Group shows: **1999** Laboratorium, Museum of Photography, Antwerpen • Grand Opening Show, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen • Good Vibrations, Tomio Koyama Gallery, Tokyo. **1998** Nuit Blanche, Musée d'art moderne de la ville de Paris • Bicycle Thieves, Chicago Project Space, Chicago. **1997** Human Conditions, Kunsthall, Helsinki* (with Jes Brinch) • Transit, Ensb-a, Paris* (with Jes Brinch) • Das Fasserstoff Projekt, Fürstenberg*.

Bibliography: Art of the Turn of the Millenium, Taschen, Köln, 1999 • Clarisse Hahn, "Interview", in Art Press, n°232, February, 1998 • Lars Bang Larsen, "The subversive pleasures of Henrik Plenge Jakobsen", in Siksí, n°3, 1997 • Richard Vine, "Report from Denmark", in Art in America, October, 1996.

SURASI KUSOLWONG

(1965, Ayutthaya. Lives in Bangkok)

Solo shows: **1999** Smells like Art, About Studio / About Café, Bangkok.

Group shows: **2000** Kwangju Biennale*. **1999** Cities on the Move, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Hayward Gallery, London; Bangkok; Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki • Beyond the Future, The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane*. **1998** Cities on the Move, Capc, Bordeaux* • P.S.1, New York*. **1997** Cities on the Move, Secession, Wien*.

PETER LAND

(1966, Aarhus. Lives in Copenhagen)

Solo shows: 2000 Stadtgalerie, Kiel* • Klosterfelde, Berlin. 1999 Tanja Grunert & Klemens Gasser, New York • Galerie der Stadt, Esslingen • Fri-Art, Fribourg. 1998 The Video Gallery, Museum of Modern Art, Chicago • Sonia Rosso Galeria, Pordenone* • C/O Atle Gerhardsen, Oslo. 1997 Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen • Secession, Wien*.

Group shows: 2000 Let's entertain, Walker Art Center, Minneapolis* • Kwangju Biennale*. 1999 Grand Opening Show, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen. 1998 Something's Rotten, Museum Fridericianum, Kassel* • A Century of Artistic Freedom, Secession, Wien* • Manifesta II, Luxembourg* • Le printemps de Cahors, Cahors*. 1997 Dialogue, Power Plant, Toronto.

Bibliography: Marc-Olivier Wahler, "La chute. Peter Land", in Art Press, n°253, January, 2000 • Gregory Williams, "Review", in Art/Text, n°68, February-April, 2000 • Christoph von Saiths, "Wir lachen, bis uns der Todt abholt", in Esslinger Zeitung, 20-21 February, 1999.

ABIGAIL LANE

(1967, Penzance. Lives in London)

Solo shows: 1998 Whether the roast burns, the train leaves or the heavens fall, Museum of Contemporary Art, Chicago • Never, never mind, Victoria Miro Gallery, London. 1997 Andréhn-Schiptjenko, Stockholm • Another Time, Another Place, Galerie Chantal Crousel, Paris.

Group shows: 2000-1999 De Schreeuw/The Scream, Galerij't Leerhuys, Bruges • Mayday, CAN, Neuchâtel. 1998 Close Echoes. Public Body & Artificial Space, City Gallery, Prague; Kunsthalle, Krems • Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection, Hamburger Bahnhof, Berlin*. 1997 Gothic, ICA, Boston; Portland Art Museum, Portland • 4th Lyon Biennale*.

Bibliography: Julian Stallabrass, High Art Life, Verso, London & New York, 2000 • Katja Blomberg, "Der Friseur im Atelier - Ein Besuch bei Abigail Lane in London", in Kunst-Bulletin, September, 1997 • Gothic. Transmutations of Horror in Late Twentieth

Century Art, MIT Press, Cambridge Massachussets, 1997.

LANG/BAUMANN

(Sabina Lang, 1972, Bern. Daniel Baumann, 1967, San Francisco. Live in Burgdorf)

Solo shows: 1999 SAT 2, Migros Museum, Zürich • Inforaum, Kunsthalle, Bern • Galerie Urs Meile, Luzern. 1998 u.f.f. Gallery, Budapest • Cargobar, Basel.

Group shows: 2000 Contemporary Art Centre, Vilnius. 1999 Palazzo Doria Spinola, Genua • Aktuelle Kunst aus der Schweiz, Ludwig Museum, Budapest. 1998 CAN, Neuchâtel • Freie Sicht aufs Mittelmeer, Kunsthaus, Zürich; Kunsthalle Schirn, Frankfurt*. 1997 Nonchalance, Centre PasquArt, Bienne*.

Bibliography: Niklaus Oberholzer, "Konzept, Installation, Aktmalerei", in Neue Luzerner Zeitung, 4 April, 2000 • Madeleine Schuppli, "Puppen-Spiele"; Philip Ursprung, "Cooler Nachmittag", in Cahier d'artiste, November, 1997 • Konrad Tobler, "Quersicht", in Berner Zeitung, 24 April, 1997.

MATHIEU MERCIER

(1970, Conflans-Sainte-Honorine. Lives in Paris)

Solo shows: 2000 Jack Hanley Gallery, San Francisco. 1999 Le Spot, Le Havre • Chez Valentin, Paris • Galerie Medhi Chouakri, Berlin. 1998 Institut Français, Berlin (with K. Solomoukha).

Group shows: 2000 Etat des lieux #1, Fri-Art, Fribourg. 1999 Zauberhaft, Dresden* • Zac 99, Musée d'art moderne de la ville de Paris* • Showroom, La Ferme du Buisson, Noisiel*. 1998 Le dessin en procès, La Box, Bourges* • Berlin Biennale*. 1997 Chez Valentin, Paris (with Boris Achour).

Bibliography: Gilles Drouault, "Mathieu Mercier", in Le journal des expositions, n°64, April, 1999 • David Perreau, "Mathieu Mercier", in Parpaing, April, 1999 • Anna Mohal, "L'automne artistique, Art Parade in Berlin", in Art Press, n°241, December, 1998 • Fabienne Fulchieri, "Boris Achour et Mathieu Mercier", in Technikart, n°10, March, 1997.

THOM MERRICK

(1963, in Sacramento. Lives in New York)

Solo shows: 1999 Composition in Green and White, P.S.1, New York • Advertisementcreatures, Künstlerwerkstatt, München. 1998 Hand Written Wall Reliefs, Gibson Gallery, New York • Künstlerhaus, Palais Thurn und Taxis, Bregenz • CAN, Neuchâtel • Galerie Susanna Kulli, St-Gallen. 1997 Sprengel Museum, Hannover* • Galerie Rolf Ricke, Köln.

Group shows: 1999 Zich Ophouden Bij, S.M.A.K, Gent • 100 Drawings, P.S.1, New York • Mayday, CAN, Neuchâtel. 1998 I Love New York, Museum Ludwig, Köln* • Raw Ideas, Gibson Gallery, New York. 1997 504, Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig*.

Bibliography: Pascal Beausse, "Mayday", in Art Press, n°253, January, 2000 • Camilia Gockel, "Thom Merrick- Advertisementcreatures", in Kunstforum, January, 2000 • "Report from Sweden-Surrounded by Sculpture", in Art in America, January, 1999 • Jocks Heinz-Norbert, "I Love New York", in Kunstforum, n°143, 1999 • "Thom Merrick im Sprengel Museum Hannover", in Kunst-Bulletin, April, 1997 • "Thom Merrick, Street Level", in Kunstforum, August, 1997.

JONATHAN MONK

(1969, Leicester. Lives in Berlin and Casablanca)

Solo shows: 1999 ... and do you think Phileas Fogg (David Niven) really went around the world in eighty days in the film Around the World in 80 days?, Casey Caplan, New York • ... and in Rumble Fish, does Rusty James (Matt Dillon) really ride his brothers motor bike to the ocean?, Jack Hanley, San Francisco • Mein Onkel, Galerie Meyer Riegger, Karlsruhe. 1998 In search of Gregory Peck, Lisson Gallery, London • Tea party at 136 and other works, Galerie Yvon Lambert, Paris. 1997 Anything by the Smiths, CAN, Neuchâtel.

Group shows: 2000 Drive, Govett Brewster art Gallery, New Plymouth • 10-6, Casey Kaplan, New York. 1999 Grand Opening Show, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen. 1998 Le printemps de Cahors, Cahors • Work in progress and/or finished, Übermain, Los Angeles. 1997 Des histoires en formes, Le Magasin, Grenoble* • It always jumps back and finds its way, De Appel, Amsterdam.

Bibliography: David Beech, "Jonathan Monk", in Art Monthly, n°222, January, 1999 • David Perreau, "Jonathan Monk, l'imitateur Chugalug the beer, but don't swallow the rules", in Art Press, n°225, June, 1997 • Rebecca Gordon-Nesbitt, "Urban Myths", in Contemporary Visual Arts, n°17, 1996.

OLIVIER MOSSET

(1944, Bern. Lives in Tuscon)

Solo shows: 1999 MoNo, Migros Museum, Zürich* (with Cady Noland) • Centro d'arte contemporanea Ticino, Bellinzona • Galerie Rolf Ricke, Köln • Spencer Brownstone Gallery, New York. 1998 Terrain, San Francisco. 1997 Galerie Brownstone, Paris • Galerie Guy Ledune, Bruxelles.

Group shows: 2000 The Tao of Painting: Principles in Monochrome, The McKinney Avenue Contemporary, Dallas*. 1999 Postmark: An Abstract Effect, Site Santa Fe, Santa Fe*. 1998 Regel und Abweichung, Kunstverein, Frankfurt* • Freie Sicht aufs Mittelmeer, Zürich; Schirn Kunsthalle, Frankfurt*. 1997 Ne dites pas non!, Mamco, Genève • Jingle Bells, Galleria Massimo De Carlo, Milano.

Bibliography: Marc-Olivier Wahler, "Olivier Mosset et Cady Noland", in Art Press, n°251, November, 1999 • Ulrich Gerster, "Im Lichte des anderen", in Neue Zürcher Zeitung, 7 October, 1999 • Anna Helwing, "Cady Noland und Olivier Mosset im Migros Museum", in Kunst-Bulletin, October 1999.

GIANNI MOTTI

Lives an exemplary life, in Genève.

DANIEL PFLUMM

(1968, Genève. Lives in Berlin)

Solo shows: 2000 Kunstverein, Frankfurt • Galerie Kerstin Engholm, Wien. 1999 Greene Naftali Gallery, New York • Galerie Neu, Berlin. 1998 A+J, London • Neuer Berliner Kunstverein, Berlin*. 1997 Künstlerhaus, Stuttgart.

Group shows: 2000 Video Now, AC Project Space, Chicago. 1999 Children of Berlin, P.S.1, New York • Spiral TV, Tokyo. 1998 Berlin Biennale • Fast Forward, Kunstverein, Hamburg • Ars Viva, Kunsthalle, Kiel. 1997 Berlin Mapping, Galerie Fons Welters, Amsterdam.

Bibliography: Harald Fricke, "Daniel Pflumm", in Artforum, January, 2000 • Jan Verwoet, "Logo Rythm", in Frieze, January-February, 2000 • Wolf-Günter Thiel, "Daniel Pflumm. Art as innovative advertising", in Flash Art, November-December, 1999.

PHILIPPE RAMETTE

(1961, Auxerre. Lives in Paris)

Solo shows: 1998 Centre d'art, Saint-Fons • Espace d'amour, La Station, Nice • Le Spot, Le Havre • Galerie Météo, Paris. 1997 CCC, Tours • Météo Show, Galerie Météo, Paris • Ecole régionale des Beaux-Arts, Valence.

Group shows: 2000 Over the Edges, S.M.A.K., Gent • Jour de Fête, Musée national d'art moderne, Paris. 1999 Radicalité, dire les qualités, Galerie Brownstone, Paris. 1998 Point mort, Art : Concept, Paris • Jardin d'artiste: de mémoire d'arbre, Musée Zadkine, Paris. 1997 La mort aux troussees, Kunstraum, Zürich • Perdu de vue, Frac Bourgogne, Dijon.

Bibliography: Philippe Piquet, "Ramette fait du cinéma", in L'œil, February, 1998 • Jean-Max Colard, "Philippe Ramette", in Les Inrockuptibles, 14-20 January, 1998 • Pascale Cassagnau, "Le théâtre du vide", in Art Press, n°210, February, 1996 • Arnaud Labelle-Rojoux, "Philippe charmant jeune homme Ramette", in Neue Bildende Kunst, October-November, 1996.

RELAX

(Marie-Antoinette Chiarenza, 1957, Tunis. Daniel Hauser,

1959, Bern. Daniel Croptier, 1949, Bienne. Live in Bienne)

Solo shows: 1999 For sale, Dartmouth College and Hood Museum of Art, Hanover/USA • Comfortable, Galerie Brandstetter & Wyss, Zürich • Avec 8000 francs vos plaisirs prennent formes, MIRE, Genève. 1997 Heute ist es überall schön, Kaskadenkondensator, Basel.

Group shows: 2000 Dutyfree use me, Biennale of Architecture, Swiss Pavillon, Venise • After the squirrel, Location One, New York. 1999 I never promised you a rose garden, Kunsthalle, Bern* • Empires Without States, Swiss Institute, New York. 1998 Voi siete qui, Istituto Svizzero, Roma*. 1997 Interferenzen zwischen Kunst & Architektur, Kunstakademie, Stuttgart.

Bibliography: Annelise Zwez, "When pleasures become form", in Bieler Tagblatt, 20 October, 1999 • Elisabeth Chardon, "Nous ne changeons pas la valeur du mètre mais ce qui se mesure", in Le Temps, 6 September, 1999 • Philip Ursprung, "Heute ist es überall schön", in Transcity, Trans-Magazine, July, 1997.

CHRISTIAN ROBERT-TISSOT

(1960, Genève. Lives in Genève)

Solo shows: 2000 Centre PasquART, Bienne • Galerie Art & Public, Genève. 1999 Galerie MDJ, Neuchâtel (with Olivier Mosset). 1998 Le Spot, Le Havre. 1997 Court-Circuit, La Box, Bourges.

Group shows: 2000 Le Spot, Le Havre. 1999 L'art c'est l'art, Musée d'ethnographie, Neuchâtel. 1998 Freie Sicht aufs Mittelmeer, Zürich; Schirn Kunsthalle, Frankfurt* • Tableaux aux murs, Le Consortium, Dijon. 1997 Nonchalance, Centre PasquART, Bienne* • Summergroupshow, Galerie Biever-Risch, Luxembourg.

Bibliography: Catherine Quéloz, Christian Robert-Tissot, Mamco, Genève, 1999 • David Perreau, "Christian Robert-Tissot: les mots pour le dire", in Art Press, n°241, December, 1998.

DANIEL RUGGIERO

(1975, Lausanne. Lives in Lausanne)

Solo shows: 1999 • White Cube, Paléo Festival, Nyon.

1998 Galerie Interface XXI, Lausanne.

Group shows: 1999 East of Fame, Seedamm-Kulturzentrum, Pfäffikon* • Ville propre, Artamis, Genève.

Bibliography: Edith Kreps, "Ein gescheipertes Genfer Experiment", in Tages Anzeiger, 20 November, 1999.

ROMAN SIGNER

(1938, Appenzell. Lives in St-Gallen)

Solo shows: 2000 Bonnefanten Museum, Maastricht. 1999 CAN, Neuchâtel • Galerie Hauser & Wirth, Zürich • 48th Venise Biennale, Swiss pavillon*. 1998 Kunstverein Konstanz; Kulturzentrum, Münster • Art : Concept, Paris. 1997 The Photographer's Gallery, London • Centro d'arte contemporanea Ticino, Bellinzona.

Group shows: 1999 Culbutes-oeuvres d'impertinence, Musée d'art contemporain, Montréal • Svizzera. Le repubbliche dell'arte, Palazzo delle Papesse, Siena. 1998 Unfinished History, Walker Art Center, Minneapolis*. 1997 Voglio vedere le mie montagne, Kunsthalle, Krems* • Alpenblick, Kunsthalle, Wien.

Bibliography: Esther Flury, Remains of the day. Das medium Film im Werk von Roman Signer, Universität Zürich, Zürich, 1999 • Christoph Blase, "Neue Frische. Die Biennale von Venedig", in Kunst-Bulletin, July-August, 1999 • Hans Rudolf Reust, "Roman Signer. Galerie Hauser & Wirth", in Artforum, January, 1999 • Marc-Olivier Wahler, "Roman Signer: artiste élémentaire", in Art Press n° 257, July, 1998.

NIKA SPALINGER

(1958, Lausanne. Lives in Fribourg)

Solo shows: 1999 Im Grünen, Binz 39, Zürich (with E. van der Bie). 1998 Scène I, Espace du Pertuis, Fribourg • Scène II, CAN, Neuchâtel.

Group shows: 1999 Scène IV, Rue de Lausanne, Fribourg • Kunst in aller Öffentlichkeit, Forumclaque, Baden • Drive-in, La Station, Nice. 1998 The Effects of Dawn, Shed im Eisenwerk, Frauenfeld • Moving Mass, Kunsthalle, Basel. 1997 Grüne Liebe, Gersag, Emmenbrücke.

Bibliography: Konrad Tobler, "Ein Theater mit sechs Vorhängen", in Berner Zeitung, 4 March, 1998.

URI TZAIG

(1965, Kiryat Gat. Lives in Tel Aviv)

Solo shows: 2000 Artist's Space, New York*. 1999 Migros Museum, Zürich • Galerie Mot & van den Boogaard, Bruxelles • Institute of Visual Arts, Milwaukee. 1998 Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier. 1997 Boats & Islands, Galerie Erna Hécey, Luxembourg • Refusalon Gallery, San Francisco • Play, Museum of Modern Art, Ljubljana.

Group shows: 2000 Let's entertain, Walker Art Center, Minneapolis* • Israele. Repubbliche dell'arte, Palazzo delle Papesse, Siena. 1999 Warming, The Project, New York • Young Artists from Israel, The Jewish Museum, New York. 1998 Adopt-A-Highway, Dogenhaus, Leipzig • Jack Tilton Gallery, New York. 1997 Out of Sense, MUHKA, Antwerp • Documenta X, Kassel.

Bibliography: User Guide, Migros Museum, Zürich, 1999 • Janet Abrams, "A User's Guide to Games by Uri Tzaig", in If/Then, Netherlands Design Institute/BIS Publishers, 1999 • Boom # 1, Sabinsky Press, Tel Aviv, 1998 • Oscar van den Boogaard, "Part One, an interview with Uri Tzaig", in Newsletter 8, Galerie Mot & Van den Boogaard, Bruxelles, 1997.

ERWIN WURM

(1954, Bruck. Lives in Wien and New York)

Solo shows: 2000 Jack Hanley Gallery, San Francisco. 1999 Kunsthaus, Bregenz* • CAN, Neuchâtel • Frac Bourgogne, Dijon. 1998 Galerie Wilma Lock, St-Gallen • Galerie Tanya Rumpff, Haarlem. 1997 The Contemporary Arts Center, Cincinnati.

Group shows: 2000 5th Lyon Biennale. 1999 Free Coke, Greene Naftali Gallery, New York • Let's Get Lost, Central Saint Martin College, London. 1998 Sculpture, Walker Art Center, Minneapolis • Lifestyle, Kunsthaus, Bregenz. 1997 Das neue Gesicht, Kunstverein, Konstanz • Every Moment, Everywhere, Art Museum, Pori.

Bibliography: Peter Nesweda, "Erwin Wurm. One minute sculptures", in Kunstforum, n°145, 1999

• Nicola Thely, "La minute nécessaire", in Les Inrockuptibles, special issue: EXTRAetORDINAIRE, Printemps de Cahors, n°203, 16 June, 1999 • Jérôme Sans; Peter Dorochenko, Erwin Wurm. One minute sculptures, Edition Cantz, 1998 • Sven Druhl, "Die oberflächlichen Hüllen des Selbst, Vertrickungen", in Kunstforum, July-September, 1998.

DANA WYSE

(1965, Vancouver. Lives in Paris)

Solo shows: 2000 Aidan Gallery, Moscow.

Group shows: 2000 Comme par enchantement, Château de Saint-Priest, Saint Priest. 1999 Sheroes, Galerie Aeroplastics contemporary, Bruxelles • Nylistasafaid, The Living Art Museum, Reykjavik.

1998 Emplacements Déplacements, Galerie Anton Weller, Paris • Superette, Espace Forde, Genève. 1997 Bad August, Richard Salmon Gallery, London.

MARTIN CONRADS

Art critic based in Berlin. Numerous contributions in exhibition catalogues and magazines such as Kunstforum, Springerin, Neue Bildende Kunst. Founder member of the mikro association for the Promotion of Media Culture.

JOSHUA DECTER

Curator and art critic based in New York. Numerous contributions in exhibition catalogues and magazines such as Artforum, Flash Art, Art in America.

JEAN-CHARLES MASSÉRA

Writer and art critic based in Paris. Author of France, guide de l'utilisateur, P.O.L, Paris, 1997 and Amour, gloire et CAC 40, P.O.L, Paris, 1998.

OLIVIER MOSSET

See biography p. 455

FRANK PERRIN

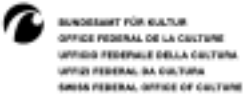
Curator and art critic based in Paris. Founder and chief editor of Crash and Blocnotes. Numerous contributions in exhibition catalogues and magazines.

MARC-OLIVIER WAHLER

Curator and art critic based in Neuchâtel. Artistic director of CAN, Centre d'art Neuchâtel. Numerous contributions in exhibition catalogues and magazines such as Art Press, Kunst-Bulletin, Journal des arts.



PROHELVETIA
■ ■ ■



Fondation
Stanley T. Johnson

MIGROS
Pour-cent culturel



Ambassade de France

●●●●●● The
●●●●●● British
●●●●●● Council



cts Congrès, Tourisme et Sport SA



ACKNOWLEDGMENTS

ARTISTS

Renaud Auguste-Dormeuil, Stefan Banz, Olivier Blanckart, Etienne Bossut, Olaf Breuning, Roderick Buchanan, Christoph Büchel, Patrick Corillon, Simone Decker, Jeremy Deller, Daniel Firman, Jean-Damien Fleury, Peter Garfield, Ulrike Gruber, Fabrice Gygi, Alexander Gyoerfi, Jens Haaning, Eric Hattan, Lori Hersberger, Henrik Plenge Jakobsen, Surasi Kusolwong, Peter Land, Abigail Lane, L/B, Mathieu Mercier, Thom Merrick, Jonathan Monk, Olivier Mosset, Gianni Motti, Daniel Pflumm, Philippe Ramette, Relax, Christian Robert-Tissot, Daniel Ruggiero, Roman Signer, Nika Spalinger, Uri Tzaig, Erwin Wurm, Dana Wyse.

CATALOGUE CONTRIBUTORS

Martin Conrads, Joshua Decter, Jean-Charles Masséra, Olivier Mosset, Frank Perrin.

BOARD OF PATRONS

Mario Annoni, Jacqueline Burckhardt, Rudolf Bürgi, Ruth Dreifuss, Arthur Dunkel, Jacques Herzog, Yvette Jaggi, Werner Könitzer, Moritz Leuenberger, Pierre de Meuron, Simon de Pury.

FOUNDATION COMMITTEE

Stéphane de Montmollin (Président), Peter Brechbühler, Pierre Edouard Hefti, Françoise Jaunin, Robert Kapp, Urs Knecht, Pierre-Yves Moeschler, Henri Mollet, Beatrix Sitter-Liver, Hans Stöckli, Heinz Winzenried

CITIES COPRODUCING THE POSTER PROGRAMME

Basel (Ressort Kultur), Bern (KulturStadt), Dijon (FRAC Bourgogne), Genève (Fonds Cantonal de Décoration), Neuchâtel (Affaires culturelles).

COMPANIES AND ASSOCIATIONS

APG/SGA (Bern, Biel/Bienne), Aquarium de La Mer Rouge (Bern), Ardec (Biel/Bienne), Bögli Bau (Tüscherz), BRM Siebdruck AG (Brügg), CAN (Neuchâtel), Centre PasquArt (Biel/Bienne), Colonie des Cygnes (Biel/Bienne), Créabéton Matériaux SA (Lyss), Energie Service (Biel/Bienne), Forum d'Architecture (Biel/Bienne), Frac Languedoc-Rousillon (Montpellier), Fritz Hartmann AG Stahl und Metallbau (Brügg), Glaus & Kappeler AG (Brügg), Holzloft Kapp & Lüdi AG (Orpund), Jacot des Combes & Cie SA (Biel/Bienne), kong (Biel/Bienne), Kunstverein (Biel/Bienne), Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis (Bregenz), Leu PneuKranbetrieb (Biel/Bienne), Loeb (Biel/Bienne), Lucien Montant SA (Genève), Malerei Stadelmann (Biel/Bienne), Maus Frères (Biel/Bienne), M Electronics (Biel/Bienne), MEN (Neuchâtel), .mlzd (Biel/Bienne), Musée Neuhaus (Biel/Bienne), Oswald Straub Reinigung (Biel/Bienne), Patrick Wirz Dachdecker (Biel/Bienne), PAW informatique (Neuchâtel), Pharmacie City (Biel/Bienne), Point Gerätebau (Wallisellen), Profix – Tesa (Tavannes), Radio TV Steiner (Biel/Bienne), Regent AG (Bern), R & G Bau AG (Biel/Bienne), Rock Café (Biel/Bienne), Schaffner (Biel/Bienne), Signal AG (Büren an der Aare), Swiss Point (Wallisellen), Verein Innenstadt Marketing (Biel/Bienne), Window 42 (London), @home (Basel).

DONORS

Christoph P. Aeschbacher, Dr. Margrit Aeschbacher-Knuchel, ASP Architekten + Planer AG, Brigitte Balzli, Violette Bangert, G. Baumann & F. Khanlari, Marianne Binder-Jenni, Simon Binggeli, Andre & Elsbeth Brand, Hélène Cagnard, Maya & Hans Dahler-Lang, Dr. Med. Robert Danzeisen, Erich Dardel, Hubert Dechant, Dr. Ingrid Ehrensperger-Katz, Jean-Pierre Ehrsam, F + H Engel AG – Stahl/Sanitär/Eisenwaren, Henri Estoppey, Roland Fischer, EG Flueckiger & Mosimann Architekten, Stefan Frey-Albrecht, Marlís Geiser, Silvia Gertsch, Monique Girardin, Ursula Gnägi, Ruth Graeppli, Rudolf Hadorn, Hans & Marie Heusi-Kapperler, Pharmacie Hilfiker SA, Dr. Kurt Hubacher, Marianne Huber, Ici Paris – Haute Coiffure Création, Integral Mc Marketing & Communication AG, Rita & Jürg Jaggi, Jaggi & Cie – Kühlhaus, Dr. Jean Klingler, Dr. Med. Walter Koch, Anne Kohler, Walter Kohler, Silvia & Olivier Kübli,

Hanna Kuelling, Peter Kutter, Walter Leutenegger & Partner AG, Gebert – Liechti – Schmid Architekten, Regula Linck, Dr. Hugo Loosli, Patrick Lüthi, Dr. Michel Marchex, Marly-Brocante – Théo Marti, Dr. Mathys & Wyssseier AG, Theo Meister & Christoph Rothenbühler, Anton Meyer & Cie. AG – Diamanttechnik, Carl M. Meyer, Marc Meyer, Verena Möhl-Moser, Dorothée & Benoit de Montmollin, Stéphane de Montmollin & Brigitte Widmer Architekten, Montres Loyal SA, Hans & Kathrin Mueller, Neues Wohnen – Werner Schnetzler, Dr. André Neuhaus, Dr. Bernard Neuhaus, Charles P. Nicolet, Maurice Paronitti, Marie Patthey, Pierre Petignat, Piazza – Beratende Ingenieure AG, Dr. Peter Rohrbach, Andrea Schedle Reicherts, Peter Renggli, Marco Scarinzi, Paul Scheidegger, Jakob Schildknecht, Kurt & Margrith Schilling, Urs Schneider, Ami Scholler, Tiziana de Silvestro, Spoerri Optik AG, Lilly Spring, Marie Louise Staehelin, Verena Stähli, Beatrice Staub Hähnle, Dr. Ursula Steiner-Koenig, Otto Suri Architekt, Dr. Gerhard Thomke, Albert Waldmeyer, Pierre & Marie-Pierre Walliser-Klunge, Wolfgang Weiss, Simone Werder, Ursula Zimmermann, 0815 Architekten.

INDIVIDUALS

Felizitas Ammann, Valentina Anker, Olivier Antoine, Paul Ardenne, Konrad Bähler, Nazmi Beganaj, Christian Bernard, Raoul Beuchat, Hans Beyeler, Jean-Christophe Blaser, Claudia Blümle, Claudia Blandi, Primula Bosshard, Marc-André Bourquin, Marcus Brentano, Andi Bründler, Hélène Cagnard, Philippe Calame, Jean Philippe Caprani, Carlos Carbon, Marcel Cardinaux, Donato Cermusoni, Elie Chevieux, Božena Čivič, Cédric Degrange, Anaid Demir, Manuella Denogent, René Devaux, Peter Dietz, Banush Dragusha, Jean-Jacques Einzelmann, Doris Fleury, Stéphane Gachet, Françoise Gardies, Gregorio Gentile, André Glauser, Paul Gueniat, Ulrich Haag, Kurt Handschin, Samuel Herzog, Philipp von Hilgers, François Jacob, Eric Jeanmonod, Gianni Jetzer, Michael Kapinos, Peter Kay, Otto Keller, Marianne Kiener, Robert Kirchhoff, Olivier Kübli, Verena Lafargue, Lia Lambert, Stefan Lange, Emmanuel Latreille, Enrico Lunghi, Oliver Lüthi, Peter Lüthi, Harm Lux, Selami Maliqi, Alain Maret, Marlies & Théo Marti, Philippe Matthez, Eugène Meiltz, Jacqueline Milliet, Sylvie Moor, Barbara Mosca, Barbara Moser, Beat Moser, Françoise Ninghetto, Olivier Oberson, Juan Carlos Ordas, Jean-Pierre Paillard, Olivier

Perrin, Isabelle Perrinjaquet, Adolfo Piazzoni, Chantal Prod'hom, Alfred Rawlyer, Hans-Rudolf Reust, Michel Ritter, Christian Roth, Michel Ruggiero, Jürg Saager, Sali Sacipovic, Sophie Schmalz, Stefan Schreck, Alexander Schröder, Sidewalk Jazz Band, Roger Siegrist, Claude-Alain Soom, Erich Stampfli, Eveline Steinmann, Kari Šulc, Daniel Suter, Konrad Tobler, Mathis Vach, Eveline Rosario Varricchione, Sébastien Vedis, Thilo Vernke, Nicolas Vidie, Joël von Allmen, Suzanne & Willy Wahler, Nicolai Wallner, Magic Waltrick, Walter Wenger, Rein Wolfs, Ivo Zanetti, Annelise Zweg.

PHOTO CREDITS

Claude Joray, except p. 92/93, p. 98 Joël von Allmen, p. 112/113 Guy Perrenoud, p. 128 R. Schlatter, p. 142 Kaspar Martig, p. 172 Frédéric Delpech, p. 238 Palazzi Verlag GMBH, p. 239 Halsman Estate and Fotofolio, p. 271 Jean-François Rocheboz, p. 276, 277 Stefan Rohner, p. 282/283 Jean-Pierre Grüter, p. 300, 301 Eliane Laubscher, p. 303 Daniel Knop, p. 369 Frank Perrin, p. 376 Bent Ryberg Planet Foto, p. 382/383 Jean Brasille, p. 415 Alan Dimmick.

Marc-Olivier Wahler would like to extend his warm thanks to his close associates. The skills, generosity and enthusiasm of Stéphane de Montmollin were crucial to this project. The speed, precision and availability of Nik Thönen (graphic designer) and Claude Joray (photographer) measured up to the two TRANSFERT wonder women – Annemarie Reichen and Katell Jaffrès.

EXHIBITION

Director/curator

Marc-Olivier Wahler

Technical director

Stéphane de Montmollin

Assistants

Annemarie Reichen,

Katell Jaffrès

Foundation committee

Stéphane de Montmollin (President);

Peter Brechbühler, Pierre Edouard Hefti, Françoise

Jaunin, Robert Kapp, Urs Knecht, Pierre-Yves

Moeschler, Henri Mollet,

Beatrix Sitter-Liver, Hans Stöckli,

Heinz Winzenried

Board of patrons

Mario Annoni, Jacqueline Burckhardt,

Rudolf Bürgi, Ruth Dreifuss, Arthur Dunkel, Jacques

Herzog, Yvette Jaggi,

Werner Konitzer, Moritz Leuenberger,

Pierre de Meuron, Simon de Pury

CATALOGUE

Publisher

TRANSFERT

Editor

Marc-Olivier Wahler

Contributors

Martin Conrads, Joshua Decter,

Jean-Charles Masséra, Olivier Mosset,

Frank Perrin, Marc-Olivier Wahler

and the artists for the reference pages

Translators

Stéphane Barmann, Simon Pleasance;

Ana Feric, Ulrich Gutmair, Catherine Henry, Philippe

Hunt, Thomas Robinson.

Proof-readers

Katell Jaffrès, Annemarie Reichen;

Cédric Degrange, Jacqueline Milliet, Kari Šulc

Photographer

Claude Joray

Designer

Nik Thönen

With the help of: Peter Lüthi, Maia Gusberti

Font: md_norm / re-p.

Logo-Photography: Pascal Petignat

Photolitho

L'imagerie - La Chaux-de-Fonds

Print

W. Gassmann AG

TRANSFERT

A. Schöni-Strasse 40, C.P. 3521

CH-2500 Biel-Bienne 3

tel. +41 (0)32 322 3120

+41 (0)32 724 0160

fax +41 (0)32 724 0171

info@transfert-b.ch

www.transfert-b.ch

ISBN 2-9700215-0-1

© 2000 TRANSFERT

